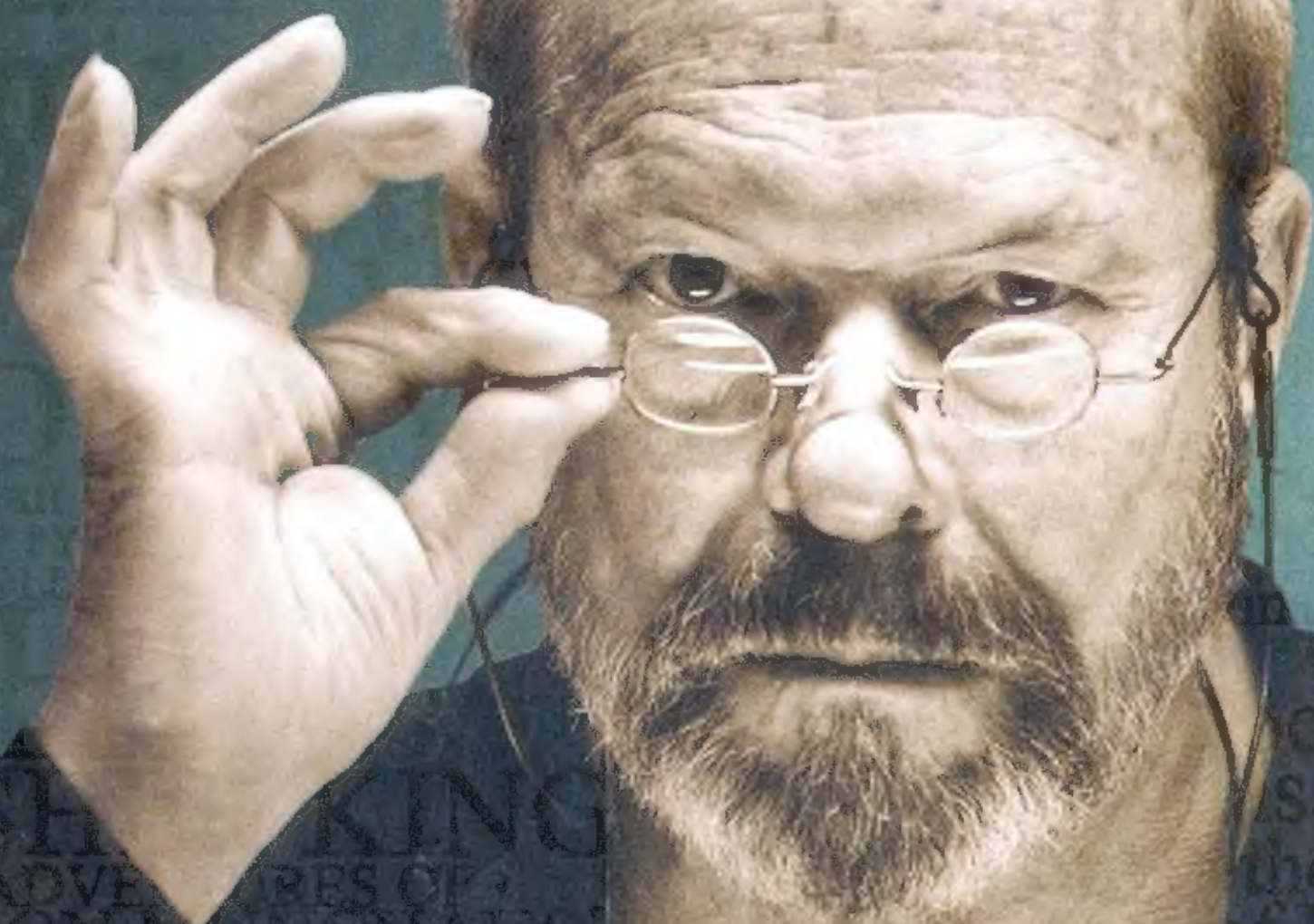


Терри Гудшам



FLYING CIRCUS
THE CRIMSON PERMANENT ASSURANCE

Я не люблю, когда меня цитируют,
поэтому мне кажется, что, говоря о своей
работе, я вру практически постоянно.



TIDELAND



**BIG ANIMATOR
IS WATCHING YOU**

Терри Гиллиам

ИНТЕРВЬЮ

Беседы с Изном Кристи



Санкт-Петербург
Издательская Группа
«Азбука-классика»

2010

УДК 791
ББК 85.373(3)
Г 47

GILLIAM ON GILLIAM. Edited by Ian Christie
Copyright © 1999 by Terry Gilliam
Commentary and Introduction © 1999 by Ian Christie
First published in 1999 by Faber and Faber Limited
All rights reserved

Перевод с английского Ольги Серебряной

Дополнительные материалы — перевод
Антон Долина, Гали Галкиной,
Игоря Потапова, Ольги Серебряной

Оформление серии Александра Ефимова

© О. Серебряная, перевод, 2010
© А. Долин, интервью, перевод, 2010
© Г. Галкина, интервью, перевод, 2010
© И. Потапов, интервью, перевод, 2010
© Издательская Группа «Азбука-классика»,
2010

ISBN 978-5-9985-0857-8

*Мэгги, Эми, Холли и Гарри,
которым приходилось мириться
со многим в прошлом
и почти со всем в настоящем.*

Т. Г.

*Посвящаю эту книгу
Беатрис, Лоре, Изабель и Эдварду,
а также другим будущим зрителям.*

И. К.

Введение:

Неограниченные поэмы

[Актеры для сцен] трагико-комико-историко-пасторальных, для неопределенных сцен и неограниченных поэм.

Гамлет, акт II, сцена 2.1

Режиссер Терри Гиллиам мало кого оставляет равнодушным. У него, вероятно, больше поклонников, помешанных на бунтарском размахе и эзотерических мелочах его карьеры, чем у любого современного режиссера, и уж точно больше, чем у многих звезд. Среди обилия сайтов, посвященных его жизни и творчеству, можно обнаружить «Страничку поклонения Терри Гиллиаму». За считанные недели разошелся первый тираж рассчитанного на дотошных коллекционеров полного издания «Бразилии» с тремя версиями фильма.

Восприятие коллег-кинематографистов зависит, вероятно, от вещей чисто профессиональных. Руководители студий, продюсеры и торговцы имеют все основания опасаться знаменитой гиллиамовской ярости, связанной с их попытками сдержать или изменить бескомпромиссный творческий замысел режиссера. Два фильма Гиллиама — «Бразилия» и «Приключения Барона Мюнхгаузена» — вошли в легенду из-за эпических битв со студиями на этапе их завершения и выпуска. Однако, несмотря на всю подозрительность, какую Гиллиам вызывает у обитателей начальственных кабинетов, его ценят актеры и обожают сотни невидимых публике художников и мастеров, возводящих эти виртуальные соборы нашего времени.

Восприятие Гиллиама критиками и законодателями кино моды самых разных мастей так же полярно — и здесь мы сталкиваемся с интригующим клубком предрассудков. Бывший аниматор, человек, прошедший школу телевидения, и бывший участник труппы «Пайтон», многим кинопуристам представляется втройне подозрительным. «Настоящий» ли он режиссер, достойный войти в лигу великих, или всего лишь юморист и создатель превосходных и пользующихся популярностью зрелищ? Поклонникам Гиллиама не стоит отмахиваться от этих предрассудков, ведь, несмотря на растущее число признанных кинорежиссеров, начинавших свою

карьеру в качестве аниматоров или на телевидении, особенности творчества Гиллиама, которые часто связывают именно с его профессиональным опытом, традиционно воспринимаются как несовместимые с «большим кинематографом».

Типичные упреки в визуальной избыточности, дурновкусии и слабости повествования коренятся в приверженности к реализму, который и по сей день многие считают истинным призванием кинематографа. Но Гиллиам никакой не реалист: на самом деле он один из немногих работающих сегодня режиссеров, имеющих полное право претендовать на родство с основоположником киномагии Жоржем Мельесом*. Однако в каком-то смысле это лишь отодвигает проблему в прошлое, поскольку, несмотря на все словоизлияния в адрес Мельеса, его тщательно продуманные и откровенно постановочные зрелища часто расцениваются как «некинематографические». Звезда самого Мельеса закатилась в 1913 году — в основном потому, что ему не удалось приспособиться к новой реалистической мелодраме Гриффита и Де Милля, которая смела все на своем пути и вскоре привела за собой эру больших звезд и продвигавших их фильмов.

Шестьдесят лет спустя Терри Гиллиам понял, что потерял желание снимать комедийные скетчи в духе «Пайтона», однако у него не было и желания подхватывать новые формы реалистической мелодрамы семидесятых. Единственное, что оставалось делать, — создать соответствующую его потребностям и талантам новую форму, основные черты которой обозначились в средневековом бурлеске «Бармаглот»**.

* Жорж Мельес (1861—1938) — французский режиссер, один из основоположников мирового кинематографа. Изначально занимался театральными фокусами и выступал как иллюзионист, но, познакомившись с кинематографом (ему удалось побывать на одном из первых показов братьев Люмьер), увлекся созданием спецэффектов. Изобретенные им приемы были основаны на стоп-кадре, поккадровой съемке, двойной и многократной экспозиции, ускоренной и замедленной протяжке пленки и проч. В 1897 г. Мельес основал собственную студию «Стар-фильм» и начал активное производство короткометражек. Многие фильмы Мельеса сняты как театральные постановки со спецэффектами. Мельес сам писал сценарии, разрабатывал декорации и ставил мизансцены.

** Фильм известен также как «Джаббервоки». Чудовище Jabberwocky, персонаж стихотворения Льюиса Кэрролла из «Алисы в Зазеркалье», в русском переводе Д. Орловской был окрещен Бармаглотом: «О, бойся Бармаглота, сын! / Он так свирлеп и дик, / А в глуше рымит исполин — / Злопастный Брандашмыг».

Это подводит к вопросу, который усугубил путаницу в критических оценках творчества Гиллиама, — вопросу о жанре. Если в «Монти Пайтоне и Священном Граале» и «Житии Брайана по Монти Пайтону» можно с легкостью обнаружить неожиданный, при всем его непостоянстве, интерес к исторической достоверности (в них определенно больше от Бергмана, чем от «Так держать»*), то к какому жанру принадлежат самые личные и наиболее страстные фильмы Гиллиама? Населенные подельниками из «Монти Пайтона» и «настоящими» актерами, «Бандиты времени», «Бразилия» и «Мюнхгаузен» сочетают в себе элементы студенческого капустника с обращением к мифопоэтическому, которое в другой ситуации воспринималось бы совершенно серьезно. Однако серьезность тона присутствует здесь редко: эти фильмы грязны, сюрреалистичны, символичны и зачастую глупы. Но во вселенной Гиллиама глупость не является уничижительной характеристикой: она отсылает к традиции шуточной бессмыслицы, идущей от Диснея, Кэрролла, Гофмана и, собственно говоря, Шекспира.

Равным образом его более поздние фильмы — «Король-рыбак», «Двенадцать обезьян», «Страх и ненависть в Лас-Вегасе», при всей их кажущейся укорененности в узнаваемом современном мире, порой закладывают опасный вираж и устремляются в сторону сверхъестественного или фантастического. Но стоит ли воспринимать это как неспособность Гиллиама найти для фильма единое художественное решение, как неспособность устоять перед соблазнами излишества и карикатуры? Или эти творения принадлежат специфически гиллиамовскому миру — в том же смысле, в каком мы говорим о «кэрролловском» мире или «кафкианской» реальности? К миру, замешанному на абсурде и трагедии, в котором мечтателям типа Сэма Лоури** или Барона Мюнхгаузена приходится искать убежища в фантазиях; к миру, в котором героям, как и богам, свойственно ошибаться и в котором они ближе к нам, чем принято думать; к миру, в котором смерть, кружащую над своей жертвой, как ведьма-стервятник в «Мюнхгаузене», может удержать

* «Caggy op» (англ.) — серия из 29 малобюджетных британских комедий (реж. Джеральд Томас, продюсер Питер Роджерс), выходивших на экраны с 1958 по 1978 г. Сочетали в себе элементы пародии, фарса, балагана, в репликах персонажей широко использовалась игра слов. Фильмы считаются образцом британского юмора.

** Герой фильма «Бразилия».

на расстоянии лишь сочетание изобретательности и простодушия.

Гиллиама, по обыкновению, помещают в категорию карикатуристов, обратившихся к живому кинопроизводству, — распространенная в ранней истории кинематографа эволюция, породившая Эйзенштейна и Феллини. Однако, притом что профессионализм Гиллиама-графика не подлежит сомнению (что подтверждают и представленные в этой книге раскадровки) и без него невозможно создание сложных и оригинальных (а также весьма экономных) визуальных миров, не лишним будет напомнить, что эти фильмы несводимы к карикатуре. Скорее, их визуальная ткань представляет собой нечто живое и динамичное, столь же для него важное, как персонажи или повествование; возможно, именно эта особенность идет вразрез с ожиданиями многих литературоцентричных критиков.

Эта традиция более древняя и принадлежит выдумщикам, создателям сказочных миров, особенно таких, где естественное и сверхъестественное соприкасаются. Когда Гиллиам указывает, что характерные сатирические детали в «Бармаглоте» имеют своим источником картину Босха, а название фильма и действующее в нем чудовище — произведение Льюиса Кэрролла, он замыкает дугу фантастического, одним концом укорененную в средневековых предрассудках, а другим — в английской традиции бессмыслицы. И он делает это осознанно. Что толку констатировать, что Гиллиам не вписывается в идеалы мейнстрима (назовем его современной реалистической мелодрамой)? Почему бы прямо не отнести его к той именно категории, к которой он, со всей очевидностью, принадлежит? Именно такую попытку предпринимает медиевист Том Шиппи в своем проницательном истолковании:

Необычность фильма «Король-рыбак» в том, что он показывает (и, как мне кажется, весьма удачно): мифы и небылицы воздействуют и на людей, ничего об этих мифах не знающих, поскольку, даже будучи неправдой, они отвечают нашей глубокой потребности. Исключив их из рациона современного воображения, мы рискуем получить душевную цингу, от которой не вылечат никакие телевизионные шоу и комические программы.

(«Таймс литературари сатплмент», 22.11.1991)

Для Шиппи очевидно, что «Король-рыбак» (в большей степени, чем прочие картины Гиллиама) разворачивается

в сфере «фантастического», которую он определяет, вслед за Тодоровым, как «мир, события в котором можно объяснить рационально, однако иррациональное объяснение тоже соответствует фактам и в некоторых отношениях кажется даже более убедительным». Герои Гиллиама (а все они, начиная с путешественников во времени из «Бандитов времени» и «Двенадцати обезьян» и заканчивая кутящим в Вегасе Хантером Томпсоном, являются блаженными простаками) — участники квестов, обстоятельства которых заводят их в опасные миры иллюзии, поэзии и бессмыслицы. Все они — последние потомки героев легенды о святом Граале и прочих историй, заново рассказанных Гиллиамом. Неудивительно, что в своем одиночестве режиссер ощущает родство с Мельесом и другими представителями этой древней традиции.

Данная работа не является критикой, оценивающей творчество Гиллиама со стороны. Это рассказ от первого лица, красноречиво повествующий о борьбе за создание смелых и оригинальных картин в запутанном мире современного кинематографа. Он проливает свет на удивительные обстоятельства, дает представление о том, сколько физических и умственных усилий, сколько мужества требуется для того, чтобы продолжать работать, невзирая на катастрофы. Столь честный отчет о драматизме кинопроизводства — вещь исключительно редкая.

Из рассказов Терри Гиллиама о собственной жизни и ранних этапах карьеры возникает образ всепоглощающей страсти к кинематографу, которая нашла свое первое выражение в самом неожиданном месте и в самое неожиданное время — в Британии шестидесятых, когда английский театр и возникшая под влиянием литературы «новая волна» уже более-менее себя исчерпали, а телевидение снова вошло в моду, причем не только благодаря драматическим сериалам, таким как «Зед-карз»* и «Уэнздей-плэй»**, но и сатирическим шоу и капустникам. Отталкиваясь от престижа, нарабатанного с «Монти Пайтоном», Гиллиам смог создать себе нишу в зарождающемся мире независимого малобюджетно-

* Z-Cars — телевизионный сериал о патрульных полицейских, который шел на Би-би-си с 1962 по 1978 г. Авторами программы были Трой Кеннеди Мартин и Алан Прайор.

** Wednesday Play — еженедельная программа, представлявшая экранизацию какой-либо пьесы, обычно ориентированной на социально значимые современные проблемы. Шла на Би-би-си с 1964 по 1970 г.

го британского кино. Совершив этот прорыв, он в последующие годы попытался проделать еще более опасный трюк: снимать авторские фильмы на голливудские деньги. Цена такого трюкачества часто бывала высокой — как в личном, так и в карьерном плане. Наградой может считаться то, что Гиллиам остается, пожалуй, самым бескомпромиссным среди современных режиссеров.

Гиллиама принято сравнивать с Орсоном Уэллсом, который, начиная с «Великолепных Эмберсонов», вел борьбу с Голливудом. Сходство подчеркивает и незавершенный проект «Дон Кихота» — он рано появился и в замыслах Гиллиама. Уэллс, несомненно, тоже был сказочником и волшебником, на собственный манер он развивал и тему квестов. Однако можно провести еще одно сравнение, способное многое прояснить в фигуре Гиллиама, — с Сергеем Эйзенштейном. Хотя Гиллиам отвергает Эйзенштейна — теоретика «аудиовизуального контрапункта», как в свое время и Тарковский пренебрежительно отзывался об эйзенштейновской теории монтажа, которой его обучали, можно утверждать, что оба реагируют скорее на давно сложившийся образ Эйзенштейна, чем на подвижную, самокритичную реальность «мальчишки из Риги», стоящую за этой легендой. Между эйзенштейновским графическим пониманием кино как искусства конструкции и комбинации и многослойными аллюзиями Гиллиама обнаруживается разительное сходство. Кроме того, их объединяет присущий карикатуристам самоуничижительный сарказм. Известная история о том, как, оказавшись в московском Музее-квартире Эйзенштейна, Гиллиам уронил подписанный Диснеем рисунок, потянувшись за принадлежавшей Эйзенштейну книгой о Бароне Мюнхгаузене, — еще один верный знак их поэтического родства.

Иэн Кристи
1999

Благодарности

Любой пишущий о Гиллиаме в глубоком долгу перед Джеком Мэтьюзом, создавшим подробнейшую хронику «Битвы за „Бразилию“» («Краун букс», 1987; второе издание, «Эпплоз букс», 1998), проливающую свет на многое, напрямую не связанное с сагой создания этого фильма. Другим ценным источником информации и вдохновения стала для меня блестящая книга Жана-Марка Буино «Le Petit Livre de Terry Gilliam»* («Спарторанж», 1996). Карен Стетлер, работавшая с Гиллиамом над изданием «Бразилии» в серии «Критерион», заслуживает отдельной благодарности как вдохновитель этой книги. Кроме того, она предоставила мне интервью, записанные для своего проекта. Я также благодарен всем работавшим со мной над тремя проектами с участием Гиллиама («Последняя машина», «Зачарованный», «Режиссерский взгляд»), особенно Джону Уайверу, Ричарду Карсону Смиту, Эду Баскомбу, Люси Дарвин, Грегу Хилти, Дэвиду Элиоту и Астрид Боурен.

Интервью, лежащие в основе этой книги, были взяты в 1996 и 1998 годах. Ребекка Сمارт и Биси Уильямс качественно их расшифровали; процесс превращения этих текстов в книгу оказался долгим и трудным. В то время я получал самую разную помощь от многих; особенно мне бы хотелось поблагодарить Роджера Адамса, Джейн Биссет, Брайана Миллза, Джастина Уиллетт и моего редактора Уолтера Донахью, проявлявшего завидное долготерпение. Мэгги Уэстон вложила все свои упорство и добросердечность в налаживание связей и обмен информацией с огромным количеством людей

* «Малое жизнеописание Терри Гиллиама» (фр.).

и организаций; от Пэтси Найтингейл я получал бесценные советы и поддержку, кроме того, на ней держалась вся семейная жизнь, вне которой эта книга никогда бы не состоялась.

Фотографии предоставлены агентствами «Би-эф-ай постерз», «Стиллз» и «Дизайн». Права на фотоматериалы принадлежат следующим лицам и организациям: «Пайтон (Монти) пикчерз» («Монти Пайтон и Священный Грааль»); «Амбрелла энтертейнмент» («Бармаглот»); «Хэндмейд филмз» («Житие Брайана по Монти Пайтону», «Бандиты времени»); «Селандин филмз»/«Монти Пайтон партнершип» («Смысл жизни по Монти Пайтону»); «Проминент фичерз» / «Лаура филмз» («Приключения Барона Мюнхгаузена»); «Юниверсал пикчерз» («Двенадцать обезьян», «Страх и ненависть в Лас-Вегасе»). Прочие иллюстрации — из коллекций Терри Гиллиама и Иэна Кристи.



ИНТЕРВЬЮ

Миннесота, магия и мультфильмы

Каковы ваши самые ранние воспоминания?

Первый фильм, который мне запомнился, — «Белоснежка и семь гномов»; когда я посмотрел «Багдадского вора», мне впервые в жизни приснился кошмар¹. Помню еще, как болел скарлатиной — в Миннесоте постоянно чем-то болеешь, — и тогда впервые у меня были настоящие галлюцинации. Я лежал у себя в спальне и слышал, как родители разговаривают на кухне; потом вдруг взорвался холодильник, и они погибли. Это осталось со мной, как будто я и сейчас в этой комнате. Некоторые сны стали частью меня, я готов поклясться, что они реальны, потому что они остались в моих ощущениях, тело их пережило. Моя вечная проблема — я не могу разобраться, что реально, а что нет. Некоторые сны я четко помню на уровне ощущений, в то время как вещи, происходившие в действительности, забываются начисто. И где тогда больше достоверности? Лишь в одном я уверен полностью: в моем формировании сны сыграли бóльшую роль, чем реальность, — так пошло с самого начала.

В детстве все было очень осязаемо, потому что мы жили в деревне. Через дорогу — болото, за домом — лес, дальше — кукурузные поля вдоль грунтовой дороги. До озера не больше четверти мили. Одним из моих любимых мест было болото; туда с дороги сваливали огромные бревна, и между ними получались пещеры, дети в них прятались. Я часто там сидел, и мне казалось, что это самое прекрасное место — с ковром из зеленого мха, мягким, как лоно, только не человеческое, а лоно земли, самого мира.

Зимой выпадало невероятно много снега и мы строили целые дома. Помню один такой дом, вырытый в огромном сугробе, — должно быть, мне помогал отец, сам бы я такой не сделал. В один прекрасный день собака решила пописать прямо на крыше этого дома. Снег растаял, и все это свалилось мне на голову, вместе с собакой. Еще помню, как отец прицеплял санки к машине, мы носились по льду замерзшего озера и орали от восторга, вцепившись в санки. Помню, мама делала мороженое из снега: снег и сверху сливки. Туалет у нас очень долго был на дворе, мне до сих пор трудно поверить, что вот я там сижу на деревянном стульчаке, на улице мороз минус сорок, но задница не примерзает.

Помню, один раз был смерч, совсем как в «Волшебнике страны Оз». Выглядело это очень величественно. В какой-то момент все затихло, потом хлынул ливень и моментально стемнело, как будто настал конец света. Внезапно я увидел, как надвигается смерч, и побежал к дому. Помню, я пытался собрать с веревок белье, сушившееся во дворе, пока ветер не начал сбивать меня с ног. К счастью, мы не попали в эпицентр.

Не уверен, в какой последовательности все это происходило, но, наверное, можно сесть и смонтировать из этих кусочков и обрывков целую жизнь.

Как ваша семья оказалась в Миннесоте?

Ничего об этом не знаю. Мать родилась то ли в Вайоминге, то ли в Монтане, а отец был родом из Теннесси. Думаю, он оказался в Миннесоте, потому что служил в последнем кавалерийском отряде американской армии. Должно быть, на лошади этот джентльмен смотрелся элегантно. Каким-то образом они там встретились. Такие вещи следовало бы знать, но я помню только то, что мне важно, а в данном случае важно, что они там в итоге оказались, а как оказались, значения не имеет. Правда, одну странную вещь о себе я узнал: одна приятельница интервьюировала мою мать, когда делала обо мне документальный фильм. Дело в том, что я ни разу в жизни



Юный плотник: по стопам отца

не видел своего деда с материнской стороны, в разговорах о нем не упоминали, поэтому у меня сложилось впечатление, что он ничем не занимался, бродяжничал, жил на улице — словом, был позором для семьи. На самом деле, как выяснилось, у деда был кинотеатр в Бисмарке, штат Северная Дакота. Удивительно, что связь с кинематографом идет из такого далекого прошлого, — только я об этом не знал. Потом, очевидно, что-то у него не заладилось, и он плохо кончил — именно так люди обычно и представляют себе кинематограф.

Мой дед с отцовской стороны был баптистским священником; учился он по переписке. Он служил на юге, в городке Хот-Спрингс, штат Арканзас. Меня эти места страшно привлекали. Там был совершенно другой мир: прыгаешь в траву, а обратно выходишь весь в клещах, ныряешь в воду, а там ядовитые змеи; пауки были повсюду, черную вдову можно было найти под каждым крыльцом. Эти места кишели животными и насекомыми, которые стремились тебя съесть.

Но, кроме того, в этих местах, задолго до всякой борьбы за гражданские права, люди на улицах — и белые, и черные — вели себя необычайно дружелюбно. Потому что каждый знал свое место и к другому не стремился. Наверное, это было очень приятно — особенно для тех, кто не разочаровался в жизни и стремился к порядку и спокойствию. Каждый на своем месте — примерно так же была устроена Англия, с ее классовой системой. Сейчас Америка абсолютно аморфна. Если у тебя есть амбиции и достаточно энергии, возможно все. Но если ты хочешь спокойствия и благополучия — это чистый кошмар. А мы, люди пишущие и рисующие — художники, одним словом, — обламываем людей, стремящихся к простой, понятной, стабильной жизни. В нашей семье восставал и уходил всегда я; сейчас я то и дело рассуждаю о семье и обществе, а сам при этом вечно стараюсь от всего этого сбежать.

Еще одна вещь имела для меня огромное значение в детстве — радио. Я абсолютно уверен, что воображением я хотя бы наполовину обязан именно радиопрограм-

мам — как минимум; благодаря радио я его постоянно упражнял. Из этой маленькой коробки вырастали целые миры, нужно было дать им лица, построить декорации, придумать костюмы, расставить свет и так далее. Конечно, эти миры были гораздо богаче, чем то, что я мог увидеть в Миннесоте. Существовало как бы два мира: один реальный, с деревьями, растениями, змеями, который я обожал и которым упивался, а другой экзотический — мир «Тени»*, «Толстяка»**, «Сделаем вид»***, мир Джонни Луджека, католического квотербека из Нотр-Дама****. Истории эти всегда разворачивались в темноте — радио почему-то великолепно работает с тенями — и чаще всего в городе.

А я жил в деревне, и в этот просторный, светлый, зеленый мир постоянно вливался мир городской: зловещий звук удаляющихся шагов, темные переулки. «Тень» — гениальная вещь именно для радиопостановки, потому что в радиоверсии возникал персонаж, действительно способный затуманить людям головы. На радио это просто: в комнате сидят мошенники, задумывают грабеж или еще

* «Тень» — персонаж популярной в 1930—1940-х гг. радиопрограммы, переживавший затем в серии комиксов и журнальных детективных романов. Тень — супергерой, борющийся с преступностью и несправедливостью. Период из жизни Человека-Тени, о котором вспоминает Гиллиам, соответствует сериям драматических радиопостановок, в которых он был наделен способностью «затуманивать умы так, что люди его не видели». Согласно сценарию, эту способность Тень приобрел во время своих путешествий по Восточной Азии. Реальная причина была гораздо проще: временные ограничения программы не давали возможности объяснять слушателям, благодаря каким именно обстоятельствам Тени удалось проникнуть на место преступления незамеченным.

** «Толстяк» — детективная радиопрограмма, в которой действовали персонажи рассказов Дэшила Хэммета. Транслировалась в 1940—1950-х гг.

*** «Сделаем вид» (Let's Pretend) — детская радиопрограмма со сказочными постановками, транслировавшаяся утром по воскресеньям с 1934 по 1954 г.

**** Джонни Луджек (р. 1925) — один из лучших игроков футбольной команды католического университета Нотр-Дама, штат Индиана, обладатель приза Хайсмана как лучший игрок университетского футбола в 1947 г. Матчи с участием команды Нотр-Дама широко транслировались местными и национальными радиостанциями.

более страшное преступление, вдруг слышится смех: «Ха-ха-ха», потом: «Пых-пах! Что это было? Ух... Ах! Здесь кто-то есть!» — потом треск и грохот. На радио это звучало идеально, а для кино не подходило... когда фильм все же сняли, ничего хорошего не вышло².

Людам нужно оставить пространство для воображения. Когда я снимаю фильм, то располагаю какие-то вещи в определенном порядке, но не всегда показываю, что между ними за отношения. Какие-то вещи я противопоставляю, но связи зритель выстраивает самостоятельно. Дело не в том, что мне хочется смутить зрителей, заставить их решить головоломку. Скорее, мне хочется привлечь их к работе, заставить их что-то сделать самостоятельно — и тогда каждый выходит из зрительного зала с собственной версией картины в голове. Я знаю историю, которую мне хочется рассказать, но история, которую они уносят с собой, может сильно отличаться от моей, и это здорово, это замечательно, потому что благодаря этому они стали частью творческого процесса.

Что вы помните из комиксов?

«Малыш Абнер» и «Дик Трейси» — первые из тех, что я помню; в Миннесоте их печатали в воскресных выпусках газет³. Еще мне очень нравились «Терри и пираты»⁴. В книжном формате существовал «Капитан Марвел», но сейчас о нем, похоже, никто уже не помнит⁵. Он появлялся как простой парень, Билли Бэтсон, но стоило ему сказать «сгазам», как начиналось такое... Мой сын обожает эти штуки, — естественно, мы все хотим стать супергероями, чтобы избавиться от того, что у нас не получается. Еще я покупал выпуски «Супермена» и «Бэтмена», хотя настоящим коллекционером никогда не был⁶.

Рисовал я с самого раннего детства. Когда мне было лет десять, я выиграл свой первый конкурс — правда, выиграл обманным путем. Так и началась моя карьера. Нас сводили в зоопарк и потом дали задание нарисовать животное, которое нам запомнилось. Я взял книгу, спря-

тал ее под столом и скопировал оттуда медведя — за что и получил коробку цветных мелков. То есть мошенничать и воровать я начал буквально сразу! Наверное, у мамы сохранились кое-какие из моих ранних рисунков: я рисовал разные домашние вещи — например, пылесос «Гувер», — которые превращались у меня в марсиан. Вместо того чтобы очеловечивать, я старался придать им инопланетный вид. Еще один очень важный момент: мы регулярно ходили в церковь, так что Библию я читал полностью и даже... два раза. Ничто не сравнится с библейскими историями по масштабу, драматизму, накалу страстей. Именно на них я вырос.

Вы любили читать в детстве?

Книги были и остаются по-настоящему важной для меня вещью. Ребенком я читал Альберта Пейсона Терхуна — я тогда думал, что он, наверное, один из самых великих британских романистов всех времен*. Он писал про собак колли⁷. В детстве я читал рассказы про собак и детективы из серии «Братья Харди», например «Тайну на коротких волнах»^{**}. Потом была книжка «Мисти с острова Чинкотиг». Чинкотиг — крошечный остров в Чесапикском заливе, как и остров Камарга, а Мисти — дикая лошадь, каких оттуда вывозили. Вспоминая все эти книжки, да и Библию, я понимаю, что таким же было и кино, особенно в пятидесятые годы и в начале шестидесятых: истории про собак, про лошадей, приключенческие фильмы. Вероятно, я читал многое из Вальтера

* Терхун был американским собаководом и журналистом, родом из Ньюарка, Нью-Джерси.

** «Братья Харди» — серия приключенческих рассказов о похождениях братьев-подростков Фрэнка и Джо Харди. Издается с 1927 г. (сейчас — издательством «Саймон и Шустер»). С конца 1950-х старые истории стали публиковаться заново в существенно модернизированном виде. Книга, которую упоминает Гиллиам, вышла в 1945 г. В ней братья Харди пытаются разгадать тайну, связанную с массовыми кражами чучел разных животных, и попутно раскрывают несколько случаев производственного шпионажа. Шпионы-преступники передают секретную информацию по радио на коротких волнах, а чучела используют, чтобы прятать подслушивающие устройства.

Скотта, читал Роберта Льюиса Стивенсона, со всеми этими приключениями, со всеми природными катаклизмами, обрушивавшимися на Шотландию. Там всегда нужно было продираться сквозь вековые общественные устои и бороться с природой.

Я помню все фильмы Диснея, но решающее значение имели мультфильмы. Посмотрите, как сработали художники в «Пиноккио»! Там представлен целый мир — и как красиво, с какой любовью, с каким тщанием!⁸ В этот мир можно было уйти с головой и абсолютно в нем затеряться, столько там было деталей. Если была возможность посмотреть этот фильм второй раз, тебе открывались миллионы всяких разностей, которые с первого просмотра заметить невозможно.

Вы часто ходили в кино?

Как ни странно, у меня на этот счет не осталось никаких воспоминаний. Не помню даже, как я заходил в здание кинотеатра в Миннесоте, хотя я не мог туда не ходить. Там царила чернота, кино — это место, где царит чернота. Больше я ничего не помню. Может быть, ничего особенного там и не было? Хотя ходить в кино — само по себе занятие особенное. Я помню, как стали появляться первые телевизоры. Незадолго до того, как мы уехали из Миннесоты (это было в пятидесятых), у одного из людей с нашей улицы появился черно-белый телевизор, и мы ходили смотреть шоу Сида Цезаря⁹. Это была гениальная программа. Тексты писали авторы ранга Мела Брукса и Вуди Аллена. Помню еще, что мы смотрели Эрни Ковача¹⁰. Он был сюрреалистом; до этого я никогда не сталкивался с сюрреализмом всерьез, поэтому мне казалось, что ничего смешнее и быть не может. Для меня это был опыт освобождения: все, что я видел раньше, было обыденным и прозаическим, а тут все эти поразительные скачки давали понять, что вещь не обязательно должна быть тем, чем она является. Здесь для меня ключ к сюрреализму: ты совершаешь этот скачок и вдруг понимаешь, что все вокруг не то, чем оно представляется.

Наверное, религиоведы должны это понимать. Отказавшись от идолов и кумиров, протестантизм на самом деле отбросил самое интересное. Поэтому я обожаю заходить в церкви где-нибудь в Риме.

Благодаря всем этим церковным делам я уже ребенком знал, кто я такой: папа — плотник, а мама, совершенно очевидно, девственница; так что стремление к мученичеству было у меня довольно сильным. Когда несколько лет назад моя жена Мэгги сказала, что никогда всерьез не задумывалась о человеческой смертности, я вдруг стал рассказывать, что с самого детства в моей жизни не было ни дня, чтобы я не думал о собственной смерти. Я всегда воспринимал себя как избранного, всегда думал, что во мне есть что-то особенное, — это с легкостью трансформируется в вещи совершенно неправильные, если не иметь должной бдительности. Но здесь меня выручал юмор. Когда я смотрю на других режиссеров — а они все абсолютно сумасшедшие люди, каждый считает себя Господом Богом, — я спрашиваю: как преодолеть это ощущение, как перестать чувствовать себя Мессией с готовыми ответами на все вопросы. Я не раз испытывал ощущение, что понимаю суть вещей, не раз было желание слегка подчистить и подправить этот мир, но каждый раз чувство юмора отсекало подобные порывы на корню. «Я сражаюсь не за себя, а за дарованный мне талант» — эта идея связана с религиозным воспитанием. Хотя я и не Мессия, но у меня есть немало того, что нужно защищать от людей, стремящихся все это уничтожить.

К какой церкви принадлежала ваша семья?

К пресвитерианской. В Миннесоте мы, кажется, ходили в епископальную церковь, а когда переехали в Лос-Анджелес, стали пресвитерианцами, потому что там можно было выбирать только между лютеранами и пресвитерианцами. Чего точно нельзя было делать, так это пройти на один квартал дальше и присоединиться к католикам — папистам и рабам Рима! Думаю, посещение церкви было делом само собой разумеющимся, частью

местной жизни. И когда я вспоминаю Миннесоту, то всегда думаю о людях, которые нас окружали. В основном это были скандинавы: Хансоны, Джонсоны, Стенсоны, — мы, нескандинавы, называли их всех «скандахувами». О мире, в котором я вырос, пишет Гаррисон Кейлор¹¹. Думаю, ко времени братьев Коэн этот мир как-то поменялся, но дух места тем не менее сильно ощутим и в их картине «Фарго»¹². Я помню, как люди собирались все вместе и пекли пироги перед ярмарками. Мне очень не хватает этого чувства общности, но в то же время я сам всегда старался как можно дальше от него отстраниться. Может, в том и штука, что общество (даже очень узкое) лучше семьи, потому что в семье тебе не дано выбирать родственников, а в обществе можно хоть как-то влиять на то, с кем общаешься.

Я всегда бежал от семьи, потому что мне хотелось иметь необычных, интересных родственников, а мои были самыми заурядными американцами. Так что детьми мы почти все время проводили в лесу, все время что-нибудь строили. Помню, мы с отцом соорудили трехэтажный домик на дереве, он стал центром нашей лесной жизни. Три этажа внутри плюс открытая терраса на крыше. Сам домик был, наверное, небольшой, но я помню, что зимой мы прыгали с него в огромные сугробы, и суть была в том, чтобы в прыжке задеть рукой за провода.

Фокусы тоже были моим детским увлечением. Помню, отец соорудил для меня маленькую деревянную будку, выкрасил ее в красный цвет, прибил разные вывески и объявления — там я и давал свои представления, по большей части совершенно ужасные. С раннего детства я прослыл клоуном, потому что либо сразу вел себя максимально глупо, либо ставил себя в глупое положение, когда подготовленный со всем тщанием фокус в конце концов проваливался. Помню, на втором этаже нашего трехэтажного домика была лестница, ведущая к двери на верхний этаж, — так вот первая в жизни подставка, которую я устроил, состояла в том, что рядом с этой дверью я приделал пробку, из которой торчала игла: стоило нажать на пробку, как игла впивалась тебе в палец. Рядом



Фокусы: желание «изумлять, поражать и сбивать с толку» появилось уже тогда

с пробкой я повесил табличку «Не нажимать». Понятное дело, тут же нашелся какой-то умник, который пытался захватить наши позиции: он поднялся по лестнице, увидел табличку и тут же не нажал даже на пробку, а врезал по ней со всей дури, после чего послышалось: «Мать вашу!» Игла вошла ему в руку, он свалился с лестницы и оттуда упал на землю. Потом было много беготни, он грозился меня убить. Мне кажется, я всегда старался быть искренним, никогда не скрывал своих намерений — но мне никогда никто не верил.

Во мне всегда было это стремление посмотреть, что будет, если сделать что-нибудь плохое, желание зайти чуть дальше положенного и посмотреть, что произойдет. В старшей школе я был главой патрульной дружины —

что-то типа старосты в британских школах; мы носили специальные повязки и должны были следить за порядком в школе и вокруг нее. Как-то мы с приятелем шли по коридору, и я увидел, что кто-то несетя сломя голову нам навстречу. Я взял и вытолкнул своего приятеля ему наперерез: хотелось посмотреть, что будет. Понятное дело, меня тут же потащили к директору, тот сказал, что шокирован моим поведением: занимаю такой ответственный пост, а сам веду себя как хулиган. Нас тогда наказывали палками: наклоняешься, замираешь в ожидании — и *получаешь*. Все были шокированы моим поступком, но, как мне кажется, положение старосты не делает из тебя праведника, желание развлечься никуда не уходит. Внутри сидит какой-то чертик и заставляет тебя все это проделывать.

Но при всем при этом Библия и Церковь сделали свое дело, и у меня сложился определенный взгляд на мир, и он до сих пор никуда не делся, — взгляд, который предполагает, что есть добро и зло, есть ответственность, грех и наказание. Я очень люблю библейские истории: ты сидишь посреди всех этих зеленых просторов, среди этого холода и читаешь о людях пустыни, которые пересекают на верблюдах огромные горячие пространства, об армиях, кочующих с места на место... Потом я полюбил эпические фильмы, потому что там обнаружили все те же истории. Десятки тысяч людей, принимающих участие в эпических событиях. Библейские образы, библейский символизм тоже там присутствовали, разве что на каком-то ином уровне; все это накапливается, и вот я обнаруживаю, что и сам постоянно использую их для самых разных целей. Был такой автор, Мэнли Холл. Он написал книгу «Тайные учения всех времен», там представлены разнообразная эзотерика и тайное знание; там была куча картинок с разными треугольниками и пентаграммами — такие вещи мне всегда нравились¹³. Мой отец был масоном, мне страшно нравилось его кольцо — с лучами, треугольником и буквой «G» (я так и не выяснил, что она обозначала: «Гиллиам» или «Господь»). Мне кажется, в какой-то момент ему очень хотелось, чтобы и я стал масоном, но

я не проявил должного интереса, а он не особенно старался меня привлечь. К тайному знанию масоны всегда относились очень серьезно, я же ко всему этому равнодушен и всегда больше интересовался тем, что считал реальным миром... Ну и рыцарскими историями.

Однако они в конце концов тоже стали «реальными» — когда появились фильмы.

Собственно, в этом-то и проблема. Я пытаюсь снова обнаружить тайну. В детстве нет нужды ее искать, она всегда рядом. Библию я воспринимал буквально, но с возрастом поменял свое отношение, потому что это стало смешно. Кино мне нравится именно своей вещественностью, и на определенном этапе это здорово, но лет в шестнадцать-семнадцать я бежал от буквализма, мне казалось, что я упускаю самое главное. Я стремился уйти от буквализма, но если бы у меня было иное воспитание, мне было бы просто не от чего уходить.

Вокруг меня всегда присутствовала религия, — собственно, на это я и реагировал, поскольку видел, сколько лицемерия и ханжества с ней связано. Хотя в какой-то момент я даже собирался стать миссионером: у меня была стипендия в Западном колледже*, который щедро финансируется пресвитерианской церковью, несмотря на предельный либерализм и светский характер этой школы.

Вы всерьез собирались стать миссионером?

Вполне. Пресвитерианская церковь, особенно в Америке, имеет прежде всего общинный характер. В местной церкви я возглавлял группу молодежи, ездил в летние лагеря, мои лучшие друзья были сыновьями священников. Но в конце концов мне стала невыносима мысль, что никто не осмеливался посмеяться над Богом. Подо-

* Небольшой частный колледж в Лос-Анджелесе, основанный в конце XIX в. пресвитерианскими священниками и пастором, один из старейших и академически наиболее основательных на западном побережье. Именно в этом колледже в течение двух лет учился нынешний президент США Барак Обама.

ждите-подождите, сказал я себе, что же это за Бог, если Он не в состоянии принять мои ничтожные шутки? Ханжество и в конечном итоге ограниченность заставляли этих людей защищать божество, которое, на мой взгляд, ни в какой защите не нуждалось. Их Бог был куда мельче того, о котором думал я. Он был не столь могущественным и поэтому нуждался в защите со стороны этих людей. Меня все это достало, я решил, что становится как-то слишком уныло, — а между тем где-то дальше лежал целый мир, вход в который был строго воспрещен. Мне тогда было лет семнадцать.

В колледже я сразу же от всего этого отошел. Я получил от них деньги, и больше меня с ними ничего не связывало: по сути, это ничем не отличалось от кинопроизводства. Ужас, конечно, — ведь до какого-то времени я был очень правильным ребенком и даже в старшей школе делал все, что положено: прощальная речь на выпускном вечере, король выпускного бала, президент студенческого совета — все, что угодно. Другие, наверное, искали, с кем бы переспать, — я тоже был бы не прочь, но я все время был занят, все время что-то делал. Я от всего этого тащился, в школе было очень легко. Но что самое странное, я никогда не ощущал собственной причастности, я всегда был не совсем там, всегда с удивлением обнаруживал, что я всего этого добился. Когда меня избрали президентом студенческого совета, это произошло не потому, что я был самой заметной фигурой в студенческой жизни, — нет, просто в один прекрасный день ко мне подошли несколько девушек, от которых в студенческой политике многое зависело, и предложили мне выдвинуть свою кандидатуру на студенческих президентских выборах. Я переспросил: «Чего?» — и на это мне было сказано, что, по их мнению, из меня выйдет отличный президент. Я жил в уютном мире грез, занимался своими делами, поэтому их появление меня ошеломило. В итоге меня избрали, а я понятия не имел, как нужно руководить, понятия не имел о парламентских процедурах, не знал даже, как председательствовать на заседании. Полное безумие. При этом я был еще и капитаном болельщиков.

Был ли у вас комплекс провинциала, когда вы пошли в колледж в Калифорнии?

Нет. Скорее, я отмечал разницу. Переезд из Миннесоты в Панорама-Сити в Долине был для меня шоком, я же думал, что еду на Дикий Запад, в места, где разворачивается действие «Красной реки»*, в земли индейцев и ковбоев, а в итоге увидел сплошную застройку «Кайзер алюминий»¹⁴. Вплоть до начала пятидесятых в долине Сан-Фернандо не было ничего, кроме апельсиновых рощиц и овцеводческих ферм, кое-что осталось, даже когда выстроили все эти дома. Чуть дальше, в Чатсуорте, находилось старое киноранчо, где снималось огромное количество ковбойских фильмов, особенно телесериалов. Собственно, поэтому в этих фильмах все время видишь одни и те же деревья и скалы. Там неподалеку есть место под названием Стоуни-Пойнт — в кино индейцы все время карабкаются именно по этим скалам; по выходным мы часто выбирались туда поиграть. Повсюду нас окружало кино, и я был страшно разочарован, что отец так и не смог получить работу в киностудиях, хотя вполне бы мог, потому что плотником был первоклассным. Тем не менее он сумел передать мне ощущение радости от создания вещей. Своим пониманием мастерства я обязан именно ему.

Станным образом религия окружала нашу семью со всех сторон. У матери религиозность сводилась к твердой вере во что-то, в нравственных устоях, в потребности вести правильную жизнь. Помню, в детстве мы читали молитвы. Повсюду были небольшие группки людей, выполнявших какую-то связанную с церковью работу, из этой практики возникали летние лагеря, благотворительные начинания — и все это мне всегда очень нравилось. Потом, в колледже, на четыре года оказываешься в защищенной от мира среде, где делать можно практически все, что угодно. В кинопроизводстве происходит, в общем-то,

* «Красная река» (1948) — фильм Говарда Хоукса, вестерн, действие которого разворачивается вокруг перегона скота из Техаса в Канзас.

то же самое, а «Пайтон» был своего рода группой. В каком-то смысле я взял от этих двух миров лучшее: пока я не снимаю, у меня нет даже секретаря, я возвращаюсь к изолированному существованию. С началом нового проекта команда собирается снова, и мы вместе сосредотачиваемся на работе. Мне этот ритм близок — думаю, он идет еще из Миннесоты, из мира моего детства.

В конечном итоге я решил, что религия, со всеми ее ответами и разъяснениями, занята созданием внутреннего комфорта, тогда как магия принимает тайну и пытается жить с открытыми вопросами. Тайна интересовала меня больше, чем ответы. Разница между «Близкими контактами третьей степени» и «Космической одиссеей 2001 года» в конечном итоге в том и состоит, что фильм Кубрика представляет собой вопрос, тогда как концовка «Ближних контактов» содержит в себе ответ, и ответ абсолютно идиотический, — детки в костюмах из латекса¹⁵. Для меня важнейшим в жизни всегда оставались поиски и вопрошание. Можно сказать, что это во мне от Стрельца — я родился на переходе от Скорпиона к Стрельцу. Стрельцы по натуре охотники, а у Скорпионов на хвосте жало, и мне, как я знаю, присуще и то и другое. Стрельцы могут вести себя довольно славно, пока находятся в поиске и отправляются на охоту, но Скорпионы — попросту убийцы. Совмещение таких качеств может пригодиться в кино — вероятно, только так и можно выжить, — поэтому я столь серьезно отношусь к этой своей шизофрении.

В детстве я думал, что все вокруг такие интересные люди, а я на их фоне смотрюсь непоправимо *нормальным*. Это сводило меня с ума. Мне казалось, что я должен страдать, если собираюсь когда-нибудь стать художником. Вероятно, и тут не обошлось без влияния религии — иначе откуда взяться ощущению, что нужно пройти через настоящую боль, сбросить с себя все наносное, обнажить душу. В любом случае мне казалось, что у других это есть, а я был всего лишь симпатичным парнем, приятным собеседником. При поступлении в колледж я был многообещающим студентом с кучей стипендий, а в итоге я с трудом смог его закончить.

Что вы изучали в колледже?

Начал я с физики в качестве основной специализации, потому что в пятидесятые годы в Америке все изучали физику. Это было время технологического прорыва, любой хоть что-то соображающий человек шел в науку. Развитием космической программы руководили немцы типа Вернера фон Брауна*, так что американцам было крайне важно самим овладеть точными науками. Я, соответственно, поступил как надо, потому что в моей семье было принято поступать как надо. Такие вещи не обсуждались: я умел вести себя за столом и делал все, что полагалось делать умным деткам. Поэтому в старшей школе я прошел все предметы естественнонаучного цикла, однако в колледже мне хватило шести недель, чтобы понять: физика не для меня. После чего я сменил специальность, решив заниматься искусством, но тут обнаружилось, что мне не нравится преподаватель по истории искусства. Он читал невыносимо скучно, а мне хотелось заниматься живописью и рисовать. История искусства стояла обязательным курсом, так что мне пришлось уйти из программы по искусству и взять политологию в качестве основной специальности. У политологов было всего четыре обязательных курса, остальные можно было набирать по своему вкусу: драматургия, восточная философия, даже уроки живописи можно было протащить. У меня была редкая возможность самому определять собственное образование, и мое поколение было, вероятно, последним, у которого она была.

В те времена Западный колледж называли западным Принстоном. Там училась масса богатых детей, колледж

* Вернер фон Браун (1912–1977) — немецкий ученый, конструктор ракетной техники, изобретатель ракеты «Фау-2», применявшейся во Второй мировой войне для обстрела городов Западной Европы и Великобритании. В 1945 г. сдался американцам и сразу же возглавил Службу проектирования вооружения армии. С 1956 г. руководитель программы разработки межконтинентальной баллистической ракеты «Юпитер-С» и спутника серии «Эксплорер», в 1960-е гг. — ракеты-носителя «Сатурн-V» для лунной программы. В Америке считается отцом космической программы.

был либеральным, — вообще, это была очень толковая школа: толковыми были даже самые тупые люди. То есть недостатка в понимающей аудитории не было, а это был самый конец эпохи старых добротных розыгрышей. Серьезный розыгрыш — дело очень сложное; человеку, решившему кого-то разыграть, приходится проявить куда больше активности, чем тому, кого разыгрывают. У нас в колледже доходило до того, что разбирали автомобиль, а потом собирали его у кого-нибудь в комнате, пока хозяина не было. Когда тот возвращался, он обнаруживал автомобиль с работающим двигателем, занимающий почти всю комнату. Такие вещи требуют немалого ума. Качество розыгрыша реально зависело от того, сколько усилий требовалось предпринять для его организации. Делали самые невероятные вещи: до потолка наполняли комнату мятой бумагой, так что в нее невозможно было войти, или вынимали штыри из дверных петель, внутри протягивали веревку через всю комнату от дверной ручки к окну, а на конце к веревке привязывали кровать, которая свешивалась на улицу из окна, — в итоге, как только хозяин поворачивал ключ в замке, дверь стремительно пролетала через комнату и билась со всей силы об окно. Не думаю, что теперь устраивают нечто подобное. Эти вещи идут из эпохи богатства и достатка, из мира Скотта Фицджеральда; дети из богатых семей, учившиеся у нас в колледже, до того ходили в частные школы, где эти традиции сохранялись¹⁶. И хотя я попал в колледж вовсе не благодаря своему происхождению, я был счастлив познакомиться с людьми, у которых не было недостатка во времени и которые могли со всей серьезностью заняться организацией развлечений.

В старших классах я учился в самой большой школе в Лос-Анджелесе. Во время Второй мировой войны в ней располагался госпиталь, дети у нас учились самые разные. Были мексиканцы из Сан-Фернандо, была «белая шваль» (моя мать не выносит, когда я употребляю это выражение), то есть дети представителей нижнего слоя среднего класса или верхнего слоя рабочего класса. Многие приезжали из Энсино, это были дети киношников —

монтажеров, сценаристов, музыкантов; к ним я в основном и тянулся — не в последнюю очередь из-за бассейнов, в которых время от времени плавал. Наша молодость совпала с удивительной эпохой: создавался Корпус мира, вокруг было столько альтруизма!¹⁷ Быть может, он был излишне агрессивен в своей попытке насадить американскую модель по всему миру, но цели были благие. Кроме того, присутствовало ощущение, что привилегии влекут за собой ответственность.

Было ли у вас желание вступить в Корпус мира?

Я пытался поехать в Гонконг с церковной миссией, но так и не прошел отбор. Отъезд из дома был для меня освобождением, уехать означало без лишних усилий стать другим. В Корпус мира набирали людей простых и целеустремленных, а я начал делать глупости и утратил всякое желание мириться с тем идиотизмом, которого от меня ожидали. Самым серьезным моим занятием в колледже был юмористический журнал, который мы делали по образцу журнала «Хелп!»¹⁸. Мы фотографировали, писали, делали иллюстрации, а студенты колледжа были нашими читателями поневоле. Приходилось покупать бесконечные рулоны ватмана: вся эта бумага шла у меня на постеры и баннеры, которыми я покрывал стены студенческого клуба. Каждое утро народ приходил и обнаруживал там новую выставку. Руководство колледжа нас не очень жаловало, потому что от нас было много грязи, но само занятие нас развлекало.

До этого я был председателем Бенгальской коллегии. Наша футбольная команда называлась «Западные тигры», а Бенгальская коллегия отвечала за организацию болельщиков и поддержание в колледже боевого духа. Теперь я знаю, что это могло иметь самое неожиданное применение, — Геббельс в Германии тоже был главой Бенгальской коллегии, только называлось это у них по-другому. На холме за колледжем имелся греческий амфитеатр, в котором мы устроили полуночное шествие с факелами в духе нацистских съездов, — туда должны

были явиться первокурсники, чтобы пройти обряд посвящения. Мы придумали все эти традиции в шутку — я был поражен, с какой легкостью народ на нее купился. К концу года даже старшекурсники верили, что эти традиции существовали в колледже испокон веков. Мне стало жутко: я вдруг понял, какое влияние могут иметь подобные вещи и насколько сильным бывает желание встать под чьи-нибудь знамена. С тех пор как мне довелось вкусить власти в колледже, меня не отпускает тревожное чувство ответственности, потому что в половине случаев все, что мне хочется, — это возмутить спокойствие, затеять что-нибудь новое, а ведь при этом никогда не знаешь, чем все может кончиться.

Думаю, большинство художников держатся за счет чувства неудовлетворенности: первую половину карьеры ругаешь истеблишмент, потому что сам к нему не принадлежишь. Потом, если карьера развивается успешно, ты оказываешься в щекотливой ситуации: стоит ли продолжать ругаться, когда живешь с замечательной семьей в прекрасном доме, когда все у тебя хорошо? Скажем, на что я лично могу жаловаться? Жаловаться просто не на что. Тогда почему я все-таки жалуюсь? Почему я все равно злой и все равно испытываю чувство неудовлетворенности? Чего я ищу? Пытаюсь расчистить пространство от всякой чуши и выяснить, в чем истина, понять, где реальность.

Но ведь есть мотивы, которые проходят через все ваши работы, даже когда вы пытаетесь сделать что-то непохожее на то, что делали прежде.

Если посмотреть все, что я сделал, станет понятно, что во всех моих фильмах присутствует поиск, во всех есть попытка обнаружить истину, найти решение проблемы. Хотя, наверное, на самом деле там всего лишь формулируются вопросы. Раньше я думал, что у меня есть вопросы, на которые я и ищу ответы. Но чем старше я становлюсь, тем более потерянным себя чувствую, — и отсюда рождаются все новые и новые вопросы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Белоснежка и семь гномов» (Дисней, 1937, США); «Багдадский вор» (Бергер / Пауэлл / Корда / Уилэн, 1940, Великобритания).

² Экранизация «Тени» вышла в 1994 г. (реж. Рассел Малкэхи).

³ Классические газетные комиксы. Серия «Малыш Абнер» (автор Эл Кэпп) начала выходить в 1935 г., серия «Дик Трейси» (автор Честер Гулд) — в 1931-м.

⁴ Серия «Терри и пираты» (автор Милтон Канифф) начала выходить в 1934 г.

⁵ «Капитан Марвел» блистал в одной из новых серий комиксов, которая начала выходить в 1940-е гг.

⁶ «Супермен» (Джо Сигел и Джо Шустер, начиная с 1938) и «Бэтмен» (Боб Кейн, с 1939) были первыми супергероями в комиксах; регулярные выпуски начали выходить с 1940 г.

⁷ Альберт Пейсон Терхун (1872–1942) — автор популярных рассказов о собаках, в частности «Собака Лэд» (1914).

⁸ «Пиноккио» (Шарпстин / Ласк, 1940), второй полнометражный мультфильм Диснея, в котором широко использовались многоплановые съемки. Богатство художественного оформления этого фильма вызывало восхищение даже у людей, скептически настроенных по отношению к персонажам.

⁹ Сид Цезарь (р. 1922) — популярный американский телеведущий, комик. Со своим партнером Карлом Райнером вел телепередачу «Your Show of Shows» (1950–1954), соавтором выступал Говард Моррис. Впоследствии Райнер создал «Шоу Дика Ван Дайка» и поставил целый ряд ранних фильмов Стива Мартина.

¹⁰ Эрни Ковач (1919–1962) считается одной из самых оригинальных и необычных фигур в американской телевизионной комедии конца 1950-х гг. Кроме того, он успел сыграть несколько коротких ролей в кинофильмах. Погиб в автокатастрофе.

¹¹ Действие многих рассказов и радиопрограмм Гаррисона Кейлора — в прошлом радиоведущего, автора программы «Для жителей прерии» на государственном радио США (NPR) — разворачивается в выдуманном тихом городке Лейк-Уобегон, в штате Миннесота, населенном преимущественно выходцами из Скандинавии.

¹² Действие картины Джоэла и Итана Коэнов «Фарго» (США, 1995) разворачивается в глухом уголке в штате Миннесота.

¹³ Мэнли П. Холл. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Общество философских исследований, 1977 (рус. перевод: М.: Эксмо, Мидгард, 2007).

¹⁴ О послевоенной деятельности главы корпорации «Кайзер алюминий» Генри Кайзера по возведению типового жилья рассказывается в эссе Питера Уоллена в посвященном Гиллиаму каталоге «Зачарованный: изобразительное искусство и кино» (под ред. Филипа Додда и Иэна Кристи. South Bank Centre, 1996. P. 61).

¹⁵ Речь идет о картине Стэнли Кубрика «Космическая одиссея 2001 года» (1968) и фильме Стивена Спилберга «Ближние контакты третьей степени» (1977).

¹⁶ В романах «По эту сторону рая» (1920), «Прекрасные и проклятые» (1922), «Ночь нежна» (1934) уроженец Миннесоты Фрэнсис Скотт Фицджеральд создает хронику рассеянного гламурного существования, для многих представлявшего собой реальность, а для еще большего числа людей — конечную цель жизненных устремлений.

¹⁷ Корпус мира, созданный по образцу британской Добровольной службы за рубежом, был учрежден президентом Кеннеди в 1961 г.

¹⁸ Журнал «Хелп!» был создан Харви Курцманом, который до этого работал в журнале «Мэд» (с 1952), а в 1962 г. выступил соавтором серии комиксов «Малышка Анни Фанни» для журнала «Плейбой». См. также главу 2.

**«Алиса» и сборочная линия;
журнал «Мэд» в отеле «Алгонкин»;
армия, побег в Европу
и разочарование в Диснейленде**

К каким фильмам вы стали относиться серьезно? Вы часто упоминаете «Тропы славы» Кубрика как переломный опыт. Что еще произвело на вас особенное впечатление, когда вы были подростком?

Кино присутствовало в моей жизни в том же смысле, в каком деревья или скалы, фильмы были частью ландшафта. Меня часто поражает, каким неаналитичным я порой бываю: какие-то вещи я склонен просто принимать, притом что постоянно анализирую других, думая, что мне удастся добраться до самой сути. Я был большим поклонником Джерри Льюиса, любил комедии и детективы. Конечно же, я имел представление исключительно о звездах: режиссеры для меня ничего не значили, за исключением Уолта Диснея и Сесилия Б. Де Милля, чьи имена звучали почти как торговые марки. Больше прочих мне нравились эпические картины вроде «Бен-Гура»* и «Десяти заповедей»**, где десятки тысяч людей пребывали на экране в постоянном движении. Сами фильмы, вероятно, ужасные, но они создавали убедительную картину древнего мира.

* «Бен-Гур» (1959) — фильм Уильяма Уайлера, снятый по роману американского писателя Лью Уоллиса и рассказывающий о ранне-христианской эпохе и борьбе еврейского народа за освобождение от власти Рима. Фильм знаменит своей зрелищностью: гонки на колесницах считаются самой захватывающей сценой в мировом кинематографе.

** «Десять заповедей» (1956) — картина Сесилия Б. Де Милля, экранизация библейской истории о Моисее.

Первым всерьез задевшим меня кино были «Тропы славы»¹. Мне тогда было шестнадцать, я пошел на субботний дневной сеанс в Панорама-Сити. Помню, весь сеанс по проходам бегали дети. Сейчас можно только удивляться, что я тогда ходил в кино в субботу днем: судя по всему, в том возрасте кино значило для меня больше, чем мне теперь кажется, — я начинаю думать, что склонен подавлять память о хорошем, цепляясь исключительно за плохое. В любом случае есть вещь, которой я никогда себе не позволял: я никогда не смотрел кино из автомобиля, в драйв-инах. Сам факт, что можно приехать в кино ради чего-то еще, кроме картины, был мне ненавистен. Очевидно, я питал к кинематографу огромное уважение, раз я считал, что его не следует опешлять присутствием девицы, когда, вместо того чтобы смотреть фильм, ты поглощен тем, что лапаешь ее грудь. После «Троп славы» стало вдруг понятно, что бывают фильмы о чем-то — в данном случае о несправедливости, фильмы с идеями и с темами, фильмы, где добро может и не восторжествовать. Эта картина полностью меня изменила; я ходил и пытался заставить всех своих знакомых ее посмотреть.

Но до этого был еще один фильм, который я хорошо помню. Раньше мне казалось, что это был «Случай на мосту через Совиный ручей», — эта картина вышла в начале шестидесятых, ее много показывали в колледжах². Сейчас я почти уверен, что на самом деле это был «Случай в Окс-Боу» с Даной Эндрюсом³. Затем был фильм «Ровно в полдень»: несправедливость, противостояние законам толпы — все эти вещи стали производить на меня огромное впечатление⁴. Я рос, принимая Америку всерьез, и понятно, что правые не зря старались не допустить широкой демонстрации подобных фильмов, ведь эти картины подталкивали людей типа меня к мысли, что в Мадвиле* далеко не все так хорошо. Я не мог подтвердить свои догад-

* *Мадвиль* — город из старой бейсбольной песни «Кейзи бьет», родной город «нашей команды», которая по сюжету песни проигрывает, несмотря ни на что. Подходящим русским эквивалентом может служить «деревня Гадюкино».

ки ничем определенным, но я видел, что в этих картинах затрагивались темы, о которых больше никто не говорил. «Случай в Окс-Боу» — замечательное кино, не понимаю, почему так мало людей о нем знают. В конце, когда толпа уже повесила невинных парней, находят настоящих конокрадов. Что, этот фильм тоже написал коммунист, пытавшийся разрушить то, чего мы с таким трудом достигли?

Ламар Тротти, автор сценария и продюсер этого фильма, умер в 1952 году. Его имя не фигурировало в «Голливудской десятке», но ведь в сороковые и пятидесятые снималось довольно много вестернов, и именно в них — как, впрочем, и в научно-фантастических фильмах — нередко поднимались политические вопросы.*

Из картин этого рода я лучше всего помню «Войну миров»; помню еще гигантских муравьев из фильма «Они»⁵. Я бежал смотреть все эти картины, как только они выходили, потому что я обожал спецэффекты и безумных существ, которые там действовали, но в то же время я считал, что по большей части все это фильмы низкопробные.

Еще я был фанатом комедий студии «Илинг», обожал британских актеров типа Яна Кармайкла, Алистера Сима, Терри Томаса, Маргарет Резерфорд, Алека Гиннеса и позже — Питера Селлера⁶. Я превратился в настоящего англофила, а тут как раз по радио стали время от времени транслировать «Гун-шоу»⁷. Я был поражен, когда первый раз их услышал. То есть Англия начала сильно меня при-

* «Голливудская десятка» — черный список, впервые появившийся в 1947 г. и поначалу включавший в себя имена десяти сценаристов и режиссеров, заподозренных в коммунистических симпатиях и обвиненных в оскорблении конгресса за отказ давать показания Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. Все члены «Десятки» лишились права на профессиональную деятельность и получили год тюремного заключения. Позже многие вынуждены были переехать в Европу, другие продолжали работать под чужими именами. В последующие годы черные списки не подлежащих найму на работу в индустрии развлечений продолжали расти. Запрет был нарушен лишь в 1960 г., когда имя сценариста Дальтона Трумбо, входившего в «Десятку», официально появилось в титрах кинофильмов «Спартак» и «Исход».

влекать, особенно своим чувством комического. К тому моменту я уже забыл думать о Джерри Льюисе и стал склоняться к тому, что мне казалось утонченной комедией. Для англичан она, может, не такая уж и утонченная, но для американца в конце пятидесятых — начале шестидесятых, когда я учился в колледже, утонченной некуда.

Совсем недавно я попал на фестиваль «Санденс» и присутствовал на вечере Стэнли Донена, во время которого демонстрировали отрывки из всех его фильмов. Совершенно неожиданно для себя я вдруг понял, какое огромное влияние он имел на меня. Достаточно вспомнить «Увольнение в город», «Забавную мордашку», «Пижамную игру», «Шараду»⁸. Когда мне дали слово, я выразил сожаление, что не посвятил ему свой фильм «Король-рыбак». По правде говоря, я все время что-то смотрел, но кино было чем-то вроде пейзажа, в котором я жил. Говорят, французы отличаются особенным невежеством в отношении природы, совсем не знают названий трав и деревьев — так и мне не всегда удается выхватить какую-то деталь из общей массы.

Реальность, прерывавшая мои мечтания, всегда заставляла меня врасплох: я уже рассказывал, как меня избрали председателем студенческого совета в старших классах. Помню, для выпускного вечера мы ставили сцену из рыцарских времен и я, как обычно, делал декорации: доспехи, круглый стол, замок — важный опыт для будущего режиссера; уже начали прибывать гости, все в смокингах, а я все стоял на сцене, весь в краске, поправлял какие-то мелочи и уже собирался бежать домой, чтобы успеть переодеться и зайти за девушкой, и тут мне сообщают, что я избран королем выпускного бала. Я был в шоке. Кошмар какой-то. Королем должен был быть мой лучший друг, я был абсолютно уверен, что среди мальчиков он в школе самый популярный. В который раз я обнаружил, что мое ясное понимание мира совершенно не соответствовало действительности.

В колледже я много занимался театром — и как актер, и как декоратор. Оформлял все подряд: от «Трех сестер» до капустников — лишь бы не заниматься уче-

бой. Мне до сих пор иногда снится, что я учусь в каком-то колледже, из которого никак не могу выпуститься, потому что прогуливаю все занятия. Странно видеть все эти кошмары тридцать с лишним лет спустя, но, видимо, чувство вины за то, что я тратил столько времени на организацию развлечений, меня и по сей день не отпускает.

У родителей были в отношении вас большие ожидания?

Они никогда на меня не давили, потому что знали, что я всегда учился хорошо. Я был их первенцем, которому всегда сопутствовал успех. Они несколько смутились, когда заметили, что в колледже я свернул с прямой дороги и едва смог закончить. На самом деле я бы и не закончил, если бы не сумел уговорить преподавателя по скульптуре поставить мне тройку вместо «неуда». То есть в академическом смысле я показал полную несостоятельность. Но я узнал все, что мне нужно было знать.

У меня было два любимых профессора. Один преподавал рисунок. Я всегда находил у него поддержку, он стал учить меня смотреть на вещи аналитически — обращать внимание на очертания, форму, цвет. Он описывал словами, как мы смотрим на мир, и для меня это было по-настоящему важно. Преподаватель политологии, то есть основной моей специальности, тоже был замечательный. Он понимал, что я занят другими вещами и учебе уделяю мало времени. В то же время он видел, что я занимаюсь реальной политикой, а не теоретической. Помню, когда на семинарах начинались дискуссии о том, что какие-то вещи невозможно сделать, я шел и делал то, о чем они спорили, — здесь же, прямо под окном, чтобы они могли убедиться. «Оставьте свои теории — я реально делаю то, о чем вы говорите, вам остается только смотреть». Здесь я был довольно последовательным: все время делал что-нибудь назло другим. Если все шли одной дорогой, я всегда выбирал другую — просто из любопытства или чтобы избежать конкуренции и хоть в чем-нибудь поступить по своему усмотрению.

Вне колледжа — думаю, я был тогда на втором курсе — я все лето работал на сборочном производстве «Шевроле» в ночную смену, с восьми вечера до пяти утра. Несмотря на все стипендии, денег мне не хватало. Я не прошел тест на дальтонизм и не мог, таким образом, выполнять операции, связанные с различением цветов, поэтому меня поставили мыть стекла на правых бортах машин, внутри и снаружи, причем мыть надо было с аммиаком. Летом в Калифорнии ничего хуже в смысле работы придумать, наверное, невозможно. В шестидесятые годы лобовые стекла делали с крутым наклоном, то есть тереть можно было до бесконечности, в лицо брызгало аммиаком, и я все это возненавидел. На конвейере скорость была, кажется, пятьдесят четыре машины в час, я все время отставал, приходилось наверстывать в перерывы. Эта сборка до сих пор остается самым страшным из моих кошмаров: в рисунках и в анимации, которую я делал для «Пайтона», очень много однообразного ручного труда и разных механизмов.

Однажды я решил пройти вдоль конвейера через все это громадное производство и посмотреть, что происходит дальше с машинами, которые я так старательно полировал. Я проследил их путь и обнаружил, что они снова покрыты жирными карандашными пометками. Получается, что я мыл стекла лишь для того, чтобы кто-то еще мог их разметить. И я сказал себе: «Все, больше я здесь не работаю. И больше никогда не буду работать просто за деньги».

Тем летом я сформулировал для себя правило: буду заниматься только тем, что могу проконтролировать. Я ушел с завода и остаток лета проработал в детском театре, снова строил замки, красился в зеленый цвет, чтобы играть людоеда, — работа в обычном смысле этого слова закончилась для меня навсегда. Летом, между вторым и третьим курсом, я учительствовал в летнем лагере в горах над Палм-Спрингс — туда съезжались дети из Беверли-Хиллз. Были дочь Дэнни Кея, сын Хеди Ламарр и сын Уильяма Уайлера — а я был режиссером-постановщиком в драмкружке⁹. О драме я ничего толком не знал, не считая того, чему научился, разыгрывая из себя дурака и участвуя в разных пьесах. Я затеял очень амбициозную по-

становку «Алисы в Стране чудес»¹⁰ и привлек к участию всех и каждого. Лагерь был рассчитан на восемь недель, но постановку готовили к родительскому дню, запланированному на шестую неделю, и довольно скоро стало ясно, что я отхватил больше, чем могу проглотить. В последний момент, за неделю до премьеры, я заявил, что у нас ничего не получается, и отменил представление. Все крутом были в ужасе, потому что постановка была основным событием родительского дня, — этот кошмар вернулся потом ко мне во время работы над «Бароном Мюнхгаузеном». Тогда я тоже был уверен, что откусил больше, чем смогу проглотить, и что фильм так и останется незавершенным.

Почему для своей первой постановки вы решили взять «Алису в Стране чудес»?

Потому что я любил эту книгу, потому что у Эрни Ковача была замечательная постановка «Алисы», построенная на бессмыслице, потому что Америка в целом к нонсенсу относится с подозрением. Кстати, в английских комедиях меня привлекало именно отсутствие всякого страха перед нонсенсом — Америка всегда слишком стремилась к серьезности, к самовоспитанию, всегда отличалась желанием буквально во всем найти воспитательный смысл.

Быть может, в комиксах Америка нашла свой собственный путь к бессмыслице и эксцентризму. Какие вам больше всего нравились поначалу?

Кажется, больше всего я любил «Малыша Немо» Уинзора Маккея и «Катценджеммер кидз»^{*11}. В каком-то

* Название можно было бы перевести как «Беспокойные детки», если бы само слово «катценджеммер» (букв. с нем. «кошачий концерт») не несло в себе иноязычного флера. «Иностранность» присутствует не только в названии серии Рудольфа Диркса (немецкого иммигранта), но и в именах персонажей: помимо детей, Ганса и Фрица, в историях действуют «дер Капитан» (матрос потопленного корабля, опекун братьев), «дер Инспектор» (представитель школьной системы опеки) и другие персонажи, говорящие по-английски с сильным немецким акцентом. В современном английском слово Katzenjammer употребляется главным образом в значении «похмелье».

смысле обе серии были построены на бессмыслице, но все-таки они принадлежали европейской традиции. Рисунки Маккея выдают в нем классически образованного художника, и понимание архитектуры у него определено европейское. Естественно, мне нравился «Крейзи кэт»* Джорджа Харримана, и я вырос на журнале «Мэд», который хоть и был сатирическим, но порой выдавал попросту веселую бессмыслицу¹². Во многом этот дух задавали рисунки Уилли Элдера, который никогда не мог удержаться, чтобы не всунуть в каждую картинку миллион разных острот и приколов¹³. Журнал был невыносимо нелепый, но в то же время какой-то замечательно умный. Для меня и для всего моего поколения «Мэд» стал настоящей библией; все, кто в шестидесятые годы занимался комиксами в андеграундном формате, выросли на «Мэд», который начал выходить в 1955 году. Журнал представлял собой смесь бессмысленности, сатиры, пасквиля, но, что важнее всего, он отличался точностью, потому что редактор Харви Курцман был абсолютно гениальным руководителем. Любой пасквиль делался предельно серьезно, редактор от всех требовал настоящего мастерства. В «Пайтоне» мы в конце концов пришли к тому же: когда снимали «Монти Пайтон и Священный Грааль», то работали всерьез, с настоящими декорациями, с костюмами, с профессиональным светом. Насколько у нас все это получилось — другой вопрос, но по крайней мере начинали мы с той же серьезностью, что Пазолини, или Висконти, или Сесиль Б. Де Милль. Какие-то коррективы вносили деньги, вернее, их недостаток, но намерение не исчезало ни на секунду.

На последнем курсе колледжа я с группой сокурсников взял в свои руки литературный журнал «Фэнг» (до нас

* Герои этой серии комиксов составляли забавный любовный треугольник: беспечный кот неопределенного пола по кличке Крейзи страдает от неразделенной любви к своему противнику — мышке по имени Игнац. Игнац презирает Крейзи и с помощью разнообразных ухищрений пытается уронить ему на голову кирпич. Осуществлению планов Игнаца мешает полицейская собака по кличке Офицер Бул Папп.

речь там шла о поэзии, изобразительном искусстве — сплошь вещи высококачественные) и превратил его — о ужас, ужас! — в юмористический. Мы сделали шесть выпусков, пока он не дошел до полного идиотизма; до нас никому не удалось продержаться так долго — из них хороших, правда, получилось три или четыре. При каждом удобном случае мы пытались подражать журналу «Хелп!», который редактировал Харви Курцман при участии Глории Стейнем.

Была одна вещь, которую в то время никто, кроме «Хелп!», не делал, — это *fumetti*, фотографические комиксы наподобие тех, что показаны у Феллини в «Белом шейхе»¹⁴. Идею Харви взял в итальянских романтических журналах, только у него в результате получались невероятно смешные вещи: сценарии делали писатели-юмористы, для фотографий снимались такие актеры, как Дик Ван Дайк и Стив Аллен¹⁵. Эрни Ковач попал даже на обложку «Хелп!». Глория знала, чем заманить актеров, как привлечь их к съемкам, а Харви — по крайней мере по имени — знал в среде комиков абсолютно всех. У себя в журнале мы тоже сделали пару *fumetti*, и я отправил несколько экземпляров в Нью-Йорк своему кумиру. Харви ответил, что ему очень понравилось.

Колледж я закончил, так и не решив, чем буду заниматься дальше. Все мои однокурсники устроились на работу в транснациональные корпорации, а я опять устроился работать в летний лагерь — на этот раз в Высокой Сьерре, из детей знаменитостей там отдыхали дочери Берта Ланкастера. А я снова был руководителем драмкружка и художественной студии. Я тогда читал автобиографическую книгу Мосса Харта «Действие первое» — он пишет, что в юности самым большим авторитетом для него был драматург Джордж Кауфман; и вот он едет в Нью-Йорк, случайно сталкивается с Джорджем Кауфманом и тут же становится его соавтором; в результате одна успешная пьеса следует за другой¹⁶. Соответственно, я тоже написал Харви Курцману и сообщил, что еду в Нью-Йорк. Он мне ответил, что не стоит, что в Нью-Йорке миллион таких, как я, и ни у кого ничего не по-

лучается: «Невозможный город, не надо сюда ехать». Но я уже упаковал чемоданы. В Нью-Йорке я добился встречи с ним. И где, вы думаете, он ее назначил? После всего, что я прочитал об отеле «Алгонкин» и «Круглом столе» у Мосса Харта — похоже, круглые столы в том или ином виде то и дело у меня всплывают, — другого места для встречи и быть не могло¹⁷. Я встречаюсь с Харви в отеле «Алгонкин»! Я поднимаюсь наверх (они снимали там многокомнатный люкс), и все это начинает казаться мне странным. Зачем ему сразу приглашать молодого парня, только что приехавшего в Нью-Йорк с западного побережья, прямо к себе в комнату? Пока я нажимал на кнопку и ехал в лифте, в моей голове успели пронестись все возможные страхи по поводу нью-йоркского гомосексуализма, но вот дверь открылась — и кого я вижу в комнате? Там сидят все мои кумиры: Арнольд Рот, Уилл Элдер, Эл Джаффе, другие художники из «Мэд» и «Хелп!» — и все они работают над первым выпуском «Малышки Анни Фанни»¹⁸.

То есть я захожу в комнату — а там... эти боги! Харви подошел чуть позже. По ходу дела выясняется, что Чак Элверсон, работавший в «Хелп!» помощником редактора и позже ставший вторым сценаристом на «Бармаглоте», уходит из журнала и они ищут кого-нибудь ему на замену. И кто это там стоит в дверях, с горящими глазами и неумной энергией? История встречи Мосса Харта с Джорджем Кауфманом повторяется один в один, и я получаю работу.

Странным образом в моей жизни постоянно осуществлялись чужие истории: я так сильно в них верил, что они начинали происходить и со мной. В общем, меня взяли на работу с зарплатой пятьдесят долларов в неделю — пособие по безработице составляло тогда пятьдесят два доллара, но я работал вместе с Харви, и больше ничего значения не имело. Три года я проработал со своим кумиром: делал рисунки, редактировал, устраивал съемки *fumetti* — а это все равно что снимать кино. Я должен был подобрать актеров, найти натуру, взять костюмы. Когда я жил в Лос-Анджелесе, мне тоже отчаянно хотелось снимать, у меня даже были какие-то связи: например, я мог

сходить искупаться в бассейне у Дэнни Кея, и при этом сам Дэнни то и дело проходил мимо меня, но я все равно чувствовал себя чужим в этой среде и не знал, как в нее проникнуть. У меня не было ни малейшего желания куда-то пробиваться (у меня все равно это никогда не получалось), и мне не нравились фильмы, которые там в это время снимали. Хотя все это казалось таким близким, мне пришлось двигаться прямо в противоположном направлении, чтобы сохранять верность своему принципу: нести полную ответственность за то, что я делаю, и никогда не работать просто ради денег.

Так я и оказался в Нью-Йорке; у меня была комната восемь на восемь футов и ручной таракан — позже он стал появляться в качестве персонажа в моих рисунках. Жизнь была не из легких. Когда ударили первые морозы, я стал промерзать до костей, потому что никакой одежды, кроме той, что я привез из Калифорнии, у меня не было и купить было не на что; ветер сдувает с ног, а я так и хожу по городу в теннисных туфлях. Мне, правда, удалось купить плащ — первый в моей жизни плащ под Богарта; смотрелся я в нем, как мне тогда казалось, очень элегантно, особенно на фоне Нью-Йорка, но холодно было страшно.

Вся редакция состояла из нас двоих. Был еще Гарри Честер, он отвечал за печать, и Джим Уоррен, издатель. Уоррен занимался тогда комиксами-хоррорами; в «Бразилии» он выведен под именем мистера Уорренна, его играет Ян Ричардсон, а Иэн Холм играет мистера Курцманна¹⁹. Была еще Глория Стейнем, она тогда усиленно рвалась вверх, обводя самых нужных и влиятельных мужчин вокруг своего тонкого пальчика²⁰. Она собрала экстравагантную, но по большому счету дурацкую «Пляжную книгу»: какое-то время я работал ассистентом на этом проекте, а предисловие написал Дж. К. Гэлбрейт* — в этом была вся

* Джон Кеннет Гэлбрейт (1908–2006) — один из виднейших либеральных теоретиков-экономистов XX в. Профессор Гарвардского университета, советник президента Кеннеди и позднее президента Клинтона, автор знаменитой трилогии «Американский капитализм» (1952), «Общество изобилия» (1958), «Новое индустриальное государство» (1967).

Глория. Так что я носился туда-сюда, тоже знакомился с людьми, например с Гарольдом Хейесом, редактором «Эсквайра», или Рене Госинни, создателем «Астерикса», который крутился рядом, потому что у Харви собирались художники-аниматоры со всего мира. На самом деле, связка Курцман—Госинни имела огромное значение для американской юмористической графики. Поскольку «Хелп!» был на тот момент единственным общеамериканским юмористическим журналом, к нам приходили такие люди, как Роберт Крамб и Гилберт Шелтон (в конце шестидесятых они начнут делать андеграундные комиксы), потому что больше публиковаться было негде²¹.

Поиск актеров для *fumetti* в конечном итоге привел меня в Гринвич-Виллидж. Это было через год после того, как шоу «За краем»* покорило Нью-Йорк. К тому моменту в Нью-Йорке обретались Джон Клиз, Грэм Чепмен, Билл Одди, Дэвид Хэтч и Тим Брук-Тейлор — они играли в «Кембридж-цирке», комедийном ревю театра «Кембридж футлайтс», построенном на их собственных материалах и на сценках Майка Пэлина, Терри Джонса и Эрика Айбла. Я пригласил Джона сниматься в одном из *fumetti*: он играл человека, который влюбился в куклу Барби, принадлежавшую его дочери, и — насколько можно было судить — добился от нее полной взаимности. Как бы то ни было, мы с Джоном подружились, и он получил щедрое вознаграждение в пятнадцать долларов за день работы. Был еще парень — бойфренд замечательной фолк-певицы Джуди Хенске. Она была шесть футов один дюйм ростом**. Однажды она спросила, нельзя ли привести с собой бойфренда, и этим бойфрендом оказался не кто иной, как Вуди Аллен. Он сыграл главу бандитской шайки в одном из наших *fumetti*, притом что Харви понятия не имел, кто такой Вуди Аллен.

* «За краем» (Beyond the Fringe) — британское сатирическое ревю, созданное Питером Куком, Дадли Муром, Аланом Беннеттом и Джонатаном Миллером. Успешно шло в Лондоне и в 1962 г. игралось также и на Бродвее (известно, что одно из представлений посетил тогдашний президент США Джон Кеннеди).

** То есть 185,4 см.

Харви жил в своем отдельном мире, я тоже. И поскольку для журнала мы делали, по сути, короткие кинофильмы, я решил пойти в вечернюю киношколу при городском колледже Нью-Йорка. Там я продержался всего месяц, потому что мне не доставало нью-йоркской напористости и амбициозности. В те времена в Нью-Йорке работали Стэн Брэкхейдж, Энди Уорхол, Джон Кассаветис, на всем лежала печать экспериментаторства, все кругом носилось с этими новыми идеями²². Как раз тогда заново открыли Бастера Китона. Феллини, Куросаву и Бергмана я начал смотреть еще на старших курсах колледжа, но только Нью-Йорк по-настоящему открыл мне глаза на европейское кино. Вдруг оказалось, что английские картины не вполне европейские; другие фильмы были настоящим искусством. Они были серьезные и прекрасные.

То есть европейское кино оказало на вас большее влияние?

Абсолютно. Европейское кино смотрели все мои знакомые. На Голливуд никто не обращал внимания. Правда, я пошел смотреть «Одноглазых валетов» в один из полуторадолларовых кинотеатров на 42-й улице, а потом остался там на весь день и посмотрел его еще несколько раз подряд. Я обожал Брандо, и картина мне страшно понравилась. Я и сейчас готов утверждать, что это замечательное кино, я до сих пор его люблю, и тем не менее Брандо не простили ровно того, что Дэвиду Лину легко сошло с рук²³. Там есть сцена, когда они проезжают по берегу мимо огромных ледорезов, и Брандо заставил съемочную группу дожидаться нужного состояния моря. Дэвид Лин в «Дочери Райана» делает то же самое, а Марлона чуть в клочья не разорвали за то, что он сидел и ждал волны.

Лин вознесся до небес в 1962 году, после выхода «Лоуренса Аравийского», а Брандо получил тогда свою порцию насмешек и критики, потому что «Одноглазые валеты»

и в самом деле довольно амбициозный и вместе с тем эгоцентричный фильм.

Как бы то ни было, в киношколе я продержался только месяц. Потом Джим Хэмптон, приятель Генри Джаглома²⁴, работавший в мультипликационной студии, которая занималась в основном танцующими сигаретными пачками для телевизионной рекламы, сказал, что им может понадобиться моя помощь. Я ушел из киношколы после месяца мучений, потому что там все сводилось к политике и карьерным махинациям, а я этого никогда не любил. В итоге работы для меня не нашлось, но я сказал, что готов поработать и бесплатно. Журнал по-прежнему оставался на мне, но он выходил раз в два месяца, и между номерами у меня было достаточно времени для разных занятий типа рисования иллюстраций для других изданий или случайных подработок у Глории.

Начал я с того, что двигал свет, подметал полы, — я был готов на все, лишь бы быть поближе к процессу. Я был доволен, потому что многому научился в техническом смысле, понял, что никакой особой магии там нет. Мне пришлось уйти, когда жена владельца студии, Мэри Эллен Бьют, начала снимать «Отрывки из „Поминок по Финнегану“»²⁵. На площадке царил хаос, все работали бесплатно. В один прекрасный день, когда они пытались выстроить кадр, я не выдержал и, несмотря на то что был всего лишь мальчиком на побегушках, сказал: «Так у вас ничего не получится». Там был стол, на нем лежали перевернутые вверх ногами стулья, перед столом или позади него кто-то стоял, и они пытались удержать человека и стол на одной линии и сделать круговую проходку с камерой. Я знал, что сделать это можно было только на вращающейся платформе, и попытался донести до них эту мысль, буквально умоляя, чтобы меня выслушали. В конце концов я решил, что это какой-то идиотизм: я достаточно хорошо понимаю пространственные отношения, я объяснил им, почему у них ничего не получается, но они такие важные и серьезные, что слушать никого не хотят. Я встал и

ушел; и моя кинокарьера на какое-то время на этом и завершилась.

Вы не могли тогда знать, что в этой армии неоплачиваемых сотрудников, работавших над «Поминками по Финнегану», числилась также и некая Тельма Шунмейкер, тогда еще только начинающий монтажер. Она тоже не знала о вашем участии в этом проекте, пока я ей не рассказал²⁶. Тогда было удивительное время: преграды падали одна за другой, все казалось возможным.

Да, в Нью-Йорке тогда было интересно, но журналы все-таки плелись в хвосте. «Эсквайр» тогда еще ничего особенного собой не представлял, хотя арт-директором там работал Роберт Бентон, из этих невероятно энергичных и талантливых людей, которые закончили тexasские университеты в конце пятидесятых годов²⁷. Я же разнообразил свою жизнь следующим образом. Звонил и сообщал: «Мистеру Гиллиаму, помощнику редактора журнала „Хелп!“, требуется то-то и то-то, он пришлет человека все это забрать». И потом я сам же приходил забирать то, что приготовили «для мистера Гиллиама». Мне было двадцать два года, но выглядел я, со своей младенческой физиономией, скорее на семнадцать. Так что я то и дело волшебным образом превращался из редактора в курьера и обратно.

Из пятидесяти долларов в неделю, которые мне платили, я умудрялся тратить только двадцать пять, а остальное откладывал. Все свои расходы я записывал в маленький блокнотик; я даже жвачку не покупал, потому что она стоила целых пять центов. Благодаря столь жесткой экономии мне удалось накопить на первый в моей жизни «Болекс» и на магнитофон. Бинго! У меня были камера и магнитофон, значит, можно делать кино!

Я тогда снимал комнату вместе с другим графиком-иллюстратором и писателем и, помимо прочего, делал дешевые развлекательные книжки для детей. Мы уже начали рисовать прямо на пленке, потому что засвеченные хвосты позитивов и ракорды можно было с легкостью

набрать в чужих обрезках. По воскресеньям мы выходили в город снимать живое кино. Мы выглядывали наружу выяснить, какая погода, и потом, в зависимости от того, шел там снег или было солнечно, писали для себя коротенький сценарий, одевались как-нибудь особенно и затем снимали все это в качестве упражнения: на каждый такой фильм у нас уходил один трехминутный ролик пленки. Я не посещал никаких кинокурсов, так что ничего академического в моем подходе не было. Мною руководили чисто практический интерес и желание что-нибудь сделать. Единственная книга, которая у меня была, — «Чувство кино» Эйзенштейна²⁸, но в основном мы просто снимали тупые комедии в мультипликационной технике пиксиляции*.

За четыре короткие недели, проведенные в киношколе, я встретил несколько человек, по-настоящему интересующихся кино. Но я и представить себе не мог, что могу хоть как-то приблизиться к крутым режиссерам того времени, типа Уорхола. Они все были такие умные, такие ньюйоркцы, а я всего лишь шутил и хохмил. Время от времени я подрабатывал для журнала «Реалист», который редактировал Пол Краснер, лучший политический сатирик шестидесятых**. Тогда как раз началась война во Вьетнаме, и все, что я рисовал, было непосредственно связано с этой темой, — например, у меня был такой сюжет: мадам Нью*** идет наблюдать за самосожжением

* Пиксиляция — покадровая съемка живых актеров и предметов, движущихся вместе с ними.

** «Реалист» — первый американский контркультурный журнал. Первый выпуск был подготовлен в 1958 г. в офисе журнала «Мэд», однако уже в следующем году журнал стал выходить регулярно и самостоятельно и распространялся через газетные киоски по всей стране. Журнал состоял из сатирических статей, комиксов, редакционных статей Пола Краснера, но содержал также и традиционную «серьезную» политическую аналитику. «Реалист» был первым изданием, предоставившим свои страницы для публикации конспирологических теорий. Как регулярное периодическое издание «Реалист» просуществовал до начала 1970-х гг.

*** Мадам Нью — невестка Нго Динь Зьема, бывшего в 1955–1963 гг. президентом Южного Вьетнама. При нем происходили гонения на буддийских монахов, что вызвало среди них волну самосожжений.

буддийского монаха, прихватив с собой канистру бензина. Однако мне самому нужно было вступать в Национальную гвардию, чтобы избежать призыва в действующую армию.

Это означало шестимесячную военную подготовку в качестве рядового, а потом в течение еще десяти лет — еженедельные сборы и летние тренировочные лагеря. Тогда записывались люди типа меня, то есть те, кто не имел желания служить в армии, а тогда еще начали посылать добровольцев во Вьетнам, и я с ужасом наблюдал, какие чудеса может творить военная пропаганда. Довольно скоро масса парней, проходивших военную подготовку, уже дожидаться не могла, когда же их туда отправят. Руководившие нашей подготовкой сержанты и старшие офицеры тоже места себе не находили, желая поскорее избавиться от этих идиотических детишек и отправиться убивать реальных врагов. Смотреть на все это было страшно.

Но в армии любой талант всегда находит себе какое-то применение, и рисование помогло мне откосить от самых неприятных моментов военной подготовки. Сначала я попал в госпиталь со свинкой, и там у меня воспалился зуб мудрости. Поскольку у меня совсем не было денег, я спросил врача, не может ли он заодно выдернуть и все остальные зубы мудрости. Тот ответил, что с ними все в порядке и что вырывать он их не будет. Тогда я вернулся к себе и весь вечер ковырялся во рту и кусал себе десны, так что к утру все лицо опухло. В итоге зубы я выдернул бесплатно, следуя тому принципу, что армию надо использовать для получения всех медицинских услуг, какие только могут понадобиться в жизни.

Только я выписался из госпиталя, как наткнулся на своего начальника, лейтенанта. Ему было от силы лет восемнадцать, а мне уже двадцать три или около того. Это был такой маленький солдафончик, и, когда я отдавал ему честь, я тут же превращался в персонажа Джерри Льюиса, ничего не мог с собой поделаться. Он, естественно, считал меня круглым дураком, но время от времени дураком быть даже полезно. Я докладываю о прибытии,

а он меня приветствует и спрашивает: «Да, Гиллиам! А чем вы вообще занимаетесь (имея в виду, что, *очевидно, какой-то ерундой*)?» — «Рисованием», — отвечаю я и тут же демонстрирую свое портфолио. А он в ответ вынимает откуда-то фотографию своей невесты и спрашивает, смогу ли я нарисовать ее портрет, а то ему как раз нужен свадебный подарок.

А это две последние недели военной подготовки, все ползает по уши в грязи под колючей проволокой и пулеметным огнем, а я сижу в казарме и старательно растягиваю на две недели работу, которую мог бы сделать и за день. На самом деле первую картинку я нарисовал за неделю, но она ему так понравилась, что он в пару к ней заказал свой собственный портрет. Я настолько его ненавидел, что начал развлекать своих товарищей: то пририсовывал ему уши, как у Микки-Мауса, то изображал его в виде Наполеона. И как-то ночью он забрался в казарму по пожарной лестнице, чтобы посмотреть, чем я там занимаюсь. В комнате он появился, ровно когда я демонстрировал свои карикатуры, и они его, конечно, убили. Он бы раздавил меня прямо на месте, но не мог: я еще не закончил второй рисунок, а ему отчаянно хотелось его получить.

Потом меня назначили в гарнизонную газету, и здесь мне опять пригодилось рисование. Жена полковника нашла денег на строительство новой часовни, и меня отправили делать эскизы этой часовни, что давало мне право сидеть в библиотеке и читать. Полковник меня на дух не выносил, но эскизы ему все же требовались. А поскольку у меня все это занимало страшно много времени, он то и дело повторял, что сойдет и так. Потом он дал мне очень серьезный совет: «Не надо стремиться к совершенству, Гиллиам. Лучшее — враг хорошего». Такой у него был жизненный принцип: «Главное, чтобы все было сносно». А Гиллиам ему отвечает: «Нет, сэр. Простите, сэр. Нужно стремиться именно к совершенству». Каким же идиотом я был... и до сих пор остаюсь. Такое отношение к делу сильно усложнило мне жизнь. Армия, в основном, научила меня поносить и порочить — раньше мне никогда не

приходилось этим заниматься — и впечатления оставила гнетущие. Творческое состояние вернулось ко мне не скоро. Но как бы то ни было, военная подготовка, обычно занимающая шесть месяцев, у меня продолжалась четыре месяца и два дня. Журнал «Хелп!» постепенно становился все более вялым и в конце концов закрылся, но это не помешало Харви отправить в Национальную гвардию письмо на фирменном бланке, извещающее их о том, что меня направляют за границу в качестве главы европейского представительства, — так я отправился в шестимесячную поездку по Европе с тысячей долларов в кармане. Там я проехал автостопом через весь континент, пока не достиг острова Родос, где в тот момент жил один из моих прежних товарищей. В Национальную гвардию я сообщил, что журнал оставляет меня на постоянную работу в Европе, и меня приписали к немецкой группе, чтобы в случае войны призвать прямо в Европе. После чего я отправился в Стамбул и потратил оставшиеся у меня гроши на шубу из лисьего меха и небольшой турецкий ковер.

В Париж я вернулся совсем без денег и тут же получил работу у Рене Госинни, создателя «Астерикса», который к тому времени уже редактировал журнал «Пилот»²⁹. И вот я живу в гостиничке на Левом берегу, плачу восемь франков в день, сижу у себя в мансарде, на улице зима, а я придумываю шутки про снежного человека, чтобы заработать на обратный билет в Нью-Йорк. Привилегия художника-юмориста: это искусство очень непосредственное и люди его обожают. Моему учителю живописи очень хотелось, чтобы я стал более серьезным художником, но, поскольку карикатуры и смешные картинки вызывали у публики моментальную реакцию, я скатился к карикатуре. Мне нужно чувствовать себя любимцем публики и быть на коне — я знаю, что это плохо, но это так.

За те шесть месяцев, что я провел в Европе, я совершенно подпал под ее очарование. Как бы странно это ни звучало, я думаю, что немалую роль здесь сыграло детство, проведенное в Лос-Анджелесе, и еженедельные походы в Диснейленд — меня очаровывала его красота. В то

время в Америке не было ничего выстроенного с большим мастерством и любовью к своему делу, если не брать в расчет миллионеров типа Вандербильта* или Херста**, которые могли возводить для себя замки. Диснейленд же был общедоступным развлечением, сделан был красиво, я его очень любил и постоянно туда ездил.

Разочарование пришло позже, когда в Диснейленде появились реклама и спонсорское финансирование. Рекламу фургонов студии «Бикон» в Старом американском городке еще можно было вынести, но «Американский банк» в Стране фантазий — это уже святотатство. У меня было ощущение, что есть очень четкие правила касательно того, что можно и чего нельзя делать, и, когда во второй половине шестидесятых коммерциализация полностью захлестнула Диснейленд, я ощутил горькое разочарование. И все же для ребенка с безграничным воображением Диснейленд был чем-то реальным и конкретным, сделанным с любовью и настоящей страстью, а не просто ради денег.

Европа тоже была для меня своего рода Диснейлендом, только настоящим и еще более удивительным. Именно во время поездок по Европе я начал осознавать, что с Америкой далеко не все в порядке. Я был определенно против войны во Вьетнаме; расовое неравенство все еще оставалось в то время основной проблемой. Но одно дело критическое отношение к своей стране и совсем другое — необходимость выслушивать европейцев, поносящих Америку на чем свет стоит. Я приехал в Ев-

* Семья Вандербильт приобрела свое состояние в XIX в. благодаря участию в строительстве железных дорог и обслуживанию грузоперевозок. Потомки железнодорожного магната Корнелиуса Вандербильта (1794—1877) выстроили роскошные особняки на Пятой авеню, летние резиденции в Ньюпорте, знаменитое шато Билтмор в Северной Каролине и пр.

** Уильям Рэндольф Херст (1863—1951) — американский медиамагнат и газетный издатель, почти полвека строивший для себя замок в Калифорнии. Замок, по его замыслу, должен был быть украшен картинами, европейскими древностями, а часть комнат копировала интерьеры знаменитых европейских дворцов. Херст послужил прототипом главного героя в фильме Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» (1941).

ропу и обнаружил, что все эти европейцы абсолютно со мной согласны. Но все равно я постоянно защищал Америку: «Подождите-подождите, вы сейчас рассуждаете о моей стране». Я стал ловить себя на этом и понял: что-то здесь неправильно.

Я стал ощущать ответственность за то, что я американец, я понял, сколько вреда мы приносим, вмешиваясь везде где только можем. Даже когда Кеннеди выступил за создание Корпуса мира, с тем чтобы сделать мир лучше, мы продолжали творить черт знает что, врываясь в чужие миры и пытаясь насадить наши ценности, не имея ни малейшего представления об их собственных ценностях.

Будучи в Европе, я пытался установить связь с журналом «Прайвит ай»³⁰. Техника, в которой они работали, вставляя в фотографии облачка с текстом, была взята из журнала «Хелп!», Харви был первым, кто стал ею пользоваться. Но толком у меня с ними ничего так и не получилось. Сейчас забывают, насколько враждебно англичане вели себя тогда по отношению к американцам. Помню, я как-то зашел в чайную Лайонза* и пытался что-то заказать: официанты не понимали, что я говорю, я не понимал, что они говорят, в итоге мне принесли совсем не то, что я заказывал. Американский акцент, мягко говоря, не сильно помогал. У меня появилась привычка прятаться, как только я слышал где-нибудь в автобусе громкую американскую речь: я пытался быть тихим американцем.

Я вышел на берег в Саутгемптоне и поехал на север в Лондон. После этого я отправился в Париж, затем поехал на юг через Испанию в Марокко, потом снова на север от Лазурного Берега в Италию, затем через Рим

* Чайные Лайонза, располагавшиеся в больших угловых зданиях, оформленных в стиле ар-деко, появились в Лондоне в 1909 г. и просуществовали вплоть до 1977 г. Наиболее известные заведения находились на Стрэнде, Ковентри-стрит и Тотнем-Корт-роуд. Чайные занимали по три-четыре этажа, там же располагались магазины, торговавшие разнообразными деликатесами, театральные кассы, парикмахерские, телефонные будки и проч.

к южной оконечности полуострова, из Бриндизи я прибыл в Афины, оттуда на Родос, потом поехал в Измир и Стамбул, после чего снова вернулся в Париж и в конце концов отправился обратно в Нью-Йорк. У меня было ощущение, что после Диснейленда я попал в реальный мир, и он оказался гораздо интереснее и лучше, — и это я еще не все посмотрел. Я возвращался в Соединенные Штаты с большой неохотой, мне хотелось остаться в Европе, но я был довольно осторожным молодым человеком и решил — лучше я вернусь и удостоверюсь, что не обманывался в своих впечатлениях.

В Нью-Йорке я провел несколько месяцев на чердаке у Харви, выполняя сторонние заказы на картинки. Мне всегда нравились ткани, поэтому я купил турецких ковров, небольшой моельный коврик, огромную шубу из лисьего меха, без рукавов и подкладки, и устроил у себя наверху между кондиционеров натуральную пещеру Али-Бабы. Потом я уехал в Лос-Анджелес и там тоже почти год зарабатывал рисунками. Кроме того, я иллюстрировал книги. Вместе с Джоэлом Сигелем* мы сделали книжку под названием «Люди с коктейлями». Посреди всего этого у меня появилась девушка — Гленис Робертс, англичанка. Она была корреспондентом лондонской «Ивнинг стандарт» и писала для «Эл-Эй мэгэзин». В итоге она переехала ко мне, и я стал подрабатывать как фотограф для ее публикаций.

Когда деньги все-таки кончились, Джоэл Сигель помог мне устроиться на работу. Тогда он уже работал копирайтером в рекламном агентстве «Карсон-Робертс» — именно этому агентству мы обязаны слоганом «Счастливого дня!»**. Я долго не стригся и к тому моменту уже

* Джоэл Сигель (1943–2007) — американский журналист и кинокритик, в течение 25 лет делал кинообзоры для новостной передачи «С добрым утром, Америка» на телеканале Эй-би-си. В 1990-е гг. активно занимался общественной работой, направленной на поддержку людей, страдающих раком.

** Особую славу этот слоган получил в связи с распространением индустрии смайликов. Автором графического изображения улыбки в виде двух точек и дуги в желтом круге считается американский художник Харви Болл. Он создал свое иконическое произведение в де-

мог именоваться «длинноволосым». Меня взяли на работу в качестве арт-директора, копирайтера и местного придурка. Я занимался печатной рекламой и радиороликами, и очень быстро мне все это осточертело. Стол, за который меня посадили, до этого занимала уволившаяся секретарша, а секретаршей там работала никому тогда не известная Гейл Ханникат*. А нас с Джоэлом тем временем назначили ответственными за рекламу студии «Юниверсал», а хуже, чем то, что они тогда снимали, придумать просто невозможно. Их материнская компания, «Эм-си-эй», занималась в основном телевизионными проектами, поэтому на «Юниверсал» снимали слегка улучшенные версии телефильмов, то есть картины категории «Б» с участием Дуга Макклора**. Единственным приличным фильмом, рекламой которого я занимался, был «Мэдиган» Дона Сигела³¹. «Когда-то он был счастлив, но теперь опять рассвирепел» — мы с Джоэлом настолько ненавидели эту работу, что перестали что-либо делать. Примерно такие слоганы мы сдавали заказчикам и ждали, когда нас уволят.

Другим клиентом, за которого мы отвечали, была компания «Мэттел тойз», они делали Барби и Кена. Бар-

кабре 1963 г. по заказу страховой компании «State Mutual Life Assurance Cos. of America». Первая серия смайликов вышла в качестве желтых значков, которые были подарены служащим и клиентам компании. Логотип имел успех, значков наштамповали более 10 тысяч. В 1970-е гг. к графическому изображению добавился оптимистичный слоган «Have a Happy Day!» («Счастливого дня!»). Историки рекламы установили, однако, что уже в 1961 г. и смайлик, и слоган появились на фирменных бланках рекламного агентства «Карсон-Робертс», только улыбающееся лицо было нарисовано в три четверти, отчего физиономия выглядела не столь идиотически-счастливой, как в классическом смайлике.

* В голливудских картинах Гейл Ханникат (р. 1943) играла в основном сексапильных брюнеток. Затем вышла замуж за актера Дэвида Хеммингса (исполнителя роли фотографа в «Фотоувеличении» Антониони) и в 1970 г. переехала в Англию, где сыграла некоторое количество более серьезных ролей, в том числе роль Ирен Адлер в телевизионной экранизации «Приключений Шерлока Холмса» с Джереми Бреттом в роли Холмса.

** Актеры Дуг Макклор (1935–1995) и Трой Донахью (1936–2001) дали имя персонажу «Симпсонов» Трю Макклору.

би и Кен — настоящие имена детей в семье Хэндлеров, затеявших всю эту индустрию. Тогда все хотели стать поп-звездами, и вот как-то вечером Кенни Хэндлер приглашает меня к себе в особняк, и там выясняется, что он пытается подражать Брайану Эпстайну и Эндрю Лугу Олдхэму³². Он стал рассказывать о группе, которой он занимался, — «Апельсины Иеронима Босха»*. Группа эта особого успеха не имела, но будто бы перед одним из выступлений он вдруг понял, чего им не хватает, и до начала успел им сказать, чтобы они вышли на сцену без нижнего белья. Что они и сделали. Концерт, соответственно, удался на славу. Еще до этой истории Кенни мне сообщил, что его жена наверху укладывает детей спать, но по ходу разговора я начал подозревать, что Кенни, судя по всему, гей и что его занимает не только моя карьера. С тех пор геи часто высказывались по поводу куклы Кена — только они никогда не догадывались, насколько близки к реальности.

Так вот, на дворе 1966 год, все только начинается. Слово «хиппи» еще не придумали, ярлыков еще не повешали — мир был подобен саду Эдема, до того как Господь начал раздавать имена. Везде наркотики, везде девушки, уже появился Кен Кизи, и надо всем этим царили «Битлз»³³. В 1964 году, когда «Битлз» впервые приехали в Америку, я жил в Нью-Йорке. Мы с моим соседом по комнате поехали на мотоцикле по Парк-авеню, и я стал снимать отель «Ридженси» на свой «Болекс». Ажиотаж начался, когда в одном из окон чуть шевельнулась штора. Никто не знает, действительно ли Битлы стояли за этой шторой, но в толпе началось настоящее неистовство, и мне удалось запечатлеть это на пленке. В качестве фотографа журнала «Хелп!» я присутствовал в Вашингтоне на первом крупном марше за гражданские права. Удивительно, что я побывал на всех этих исторических событиях — как какой-то Форрест Гамп³⁴.

* Название группы, очевидно, отсылает к роману Генри Миллера «Биг-Сур и апельсины Иеронима Босха» (1957).

В Лос-Анджелесе я познакомился с Сэнди Маккендриком — меня представила девушка, которая заняла мое место в журнале «Хелп!» после моего ухода³⁵. Ее муж был знаменитый ведущий телевикторин, и они почему-то решили, что я должен сниматься в фильме Маккендрика вместе с Тони Кертисом. Но я отказался стричься. До того момента я почти всегда носил стрижку «под ежик»: когда я попал в армию, то был единственным, кого сразу же не отправили в парикмахерскую. Но как только я перешел на длинные волосы, меня ничто не заставило бы с ними расстаться — даже перспектива сняться в одном фильме с Тони Кертисом.

Видимо, речь шла о последнем фильме Маккендрика «Не гони волну» (1967)?

Да. В Калифорнии Маккендрик казался каким-то потерянным, меня удивило его уныние, хотя в то время я не слишком много о нем знал. Но таков Голливуд, и таким он по сей день и остается. Даже теперь я встречаю там людей, снявших гениальные вещи, но к таким относятся без всякого уважения, их тянут все дальше и дальше вниз. Прошлое — твоё прошлое — ограничивает тебя в глазах студии.

Когда Ридли Скотт снимал «Чужого», я, помнится, интересовался у Сэнди Либерсона, что происходит: что заставляло их накачивать этот проект деньгами, притом что бюджет был уже и так перерасходован; для меня они такого никогда бы не сделали³⁶. Разница в том, ответил он, что я для них уже стал ограниченным объектом: «Они знают, что ты собой представляешь, сколько ты стоишь, какая аудитория тебя смотрит: всё, их ты больше не интересуешь». А Ридли все еще оставался неизвестной величиной, так же как и его картина «Чужой». Они закачивали в нее деньги, потому что она еще могла чем-то стать. Когда работаешь в Голливуде, в каком-то смысле, наверное, лучше, если успех приходит не сразу: находящийся в трудном положении режиссер все еще может оказаться чем угодно. Хуже всего попасть в средний бюд-

жетный слой. Все хотят либо проникнуть в высший класс дорогого кино, либо оказаться в низшем слое самых дешевых картин, но уж никак не попасть в ловушку среднего класса картин с разумными бюджетами.

Иллюзий у меня оставалось все меньше и меньше, и Гленис тоже заторопилась с возвращением в Англию. Потом случилось сразу несколько вещей. Во-первых, приезд Линдона Джонсона в «Сенчури-Сити», который в те дни представлял собой один отель, окруженный бескрайними просторами. Протесты против войны во Вьетнаме тогда уже не были новостью, но этот оказался одним из первых в Лос-Анджелесе, закончившихся крайне неприятно. Мы собирались на вечеринку, но Гленис считала своим репортерским долгом проследить, как проходит акция протеста. Мы пробрались вперед — туда, где стояла шеренга полицейских и толпа украшала их цветами. В небе кружили вертолеты, на крышах виднелись снайперы. Зрелище было необычайное: толпу составляли самые разные люди, преимущественно средний класс, все были настроены дружелюбно. Потом какая-то группа села на землю и начала скандировать: «Нас не убрать»*. Это сработало как сигнал, копы как будто только этого и ждали: целая шеренга на огромных «харлеях» двинулась прямо на эту группу.

Демонстранты подняли крик, людей начали давить, и тут-то все и случилось: за первым рядом полицейских показался второй ряд, и они бросились в толпу. Дальше я помню только то, что меня схватили за волосы и ударили. Поднявшись на ноги, я обнаружил себя в гуще битвы, кругом через все это огромное пустое пространство люди неслись куда глаза глядят, и копы крушили все, что им попадалось под руку. Полиция озверела: били людей в инвалидных колясках, били людей на костылях. Пока мы пытались удрать, вертолеты спустились совсем низко и стали прочесывать местность своими прожекторами — это была сцена из еще не снятого тогда «Апокалипсиса сегодня». В конце концов нам удалось убежать:

* «We Shall Not Be Moved» — спиричуэл, ставший в 1950-е гг. одним из гимнов движения за гражданские права.

на самом деле мы даже успели на вечеринку и даже увидели в новостях, как нас избивают.

На следующий день «Эл-Эй фри пресс»* сделала специальный выпуск, поскольку все, что напечатала «Лос-Анджелес таймс», было от начала до конца ложью, — события там излагались как будто с точки зрения Форреста Гампа, речь шла об организованном коммунистами и анархистами бунте. Таким образом, «Фри пресс» на несколько дней стала действительно свободной прессой, поскольку ее материалы основывались на информации, полученной от непосредственных участников событий. Но потом возмутились журналисты «Лос-Анджелес таймс», так что к концу недели и этой газете пришлось дать слово другой стороне. Это была впечатляющая победа. Я сделал по этому поводу плакат, он продавался во всех основных магазинах наряду с плакатами Рона Кобба (он был художником-постановщиком на картинах «Конан-варвар» и «Последний звездный боец»), который работал тогда художником во «Фри пресс», и работал порой просто блестяще³⁷. Деньги на газету давал Майкл Дуглас; замечательное тогда было время — многие верили, что возможно абсолютно все. Однако, когда я увидел, как быстро наши слова и картинки подхватывают на Мэдисон-авеню**, и понял, что любое подобранное на улице слово можно использовать, чтобы что-нибудь продать, мое разочарование стало еще глубже.

В тот же год мы ездили на фестиваль в Монтерей. Это был один из первых поп-фестивалей; именно там

* *LA Free Press* — одна из многих андеграундных газет 1960-х гг., отличалась широтой распространения и радикальной политической позицией, разоблачавшей проправительственный настрой «большой» прессы. Газета защищала личные свободы граждан, вела активную кампанию против войны во Вьетнаме, освещала наиболее важные судебные процессы. Одну из колонок вел Чарльз Буковски, имелся даже раздел андеграундных комиксов. Стоимость газеты составляла 25 центов, тогда как ежедневные выпуски «Лос-Анджелес таймс» продавались за 10.

** *Мэдисон-авеню* — улица на Манхэттене, ставшая синонимом рекламной индустрии (в период бурного рекламного роста в 1920-е гг. ведущие рекламные агентства располагались именно на этой улице).

Дженис Джоуплин впервые засветилась на широкой аудитории. Мы сидели в кабине для прессы, а на сцене были Пит Таунсенд и *The Who*. Такого декаданса я до того никогда не видел: Брайан Джонс и Нико — настоящие гермафродиты, рядом Пит в одеждах восемнадцатого века, с антикварным кружевом, — когда я был в Англии, ничего этого еще не было³⁸. Посреди всего этого *Beach Boys* смотрелись печально. Там были все: *Country Joe and the Fish*, *Grateful Dead*, Тайни Тим, Джими Хендрикс. После того как Пит сломал гитару о микрофон, а Кит Муң начал крушить барабанную установку, рабочие сцены кинулись их останавливать: они не знали, что так было задумано. Это было великое, уникальное событие.

Вскоре после этого я отправился в Диснейленд делать обзорные новых аттракционов, и так получилось, что именно тогда я понял: из Америки надо уезжать. Наш визит готовился отделом прессы: Гленис писала материал для «Ивнинг стандарт», а наши друзья были репортерами «Ньюсуика». Одеты все четверо были хорошо, но волосы у двоих были длиннее среднего. Мы подходим к спецвходу, нас встречают охранники — вылитые агенты ЦРУ, все коротко стриженные — и сообщают, что внутрь нас не пустят: мол, наша «ухоженность» не соответствует их требованиям. Их не интересовало то, что мы все были в пальто и в пиджаках, притом что внутри разгуливали заплывшие жиром неряхи в шортах-бермудах и с бигуди на голове. Все сводилось к длине волос. Мы обратились к начальнице пиар-отдела (которой от всего этого стало не по себе), она пошла к начальнику службы безопасности, но он своего решения не изменил под тем предлогом, что, если прикажет отменить решение охранников, те перестанут его уважать. Потом нам объяснили, что проблема была на самом деле не в нас: проблема была в том, что, если нас впустить, люди с короткими стрижками почувствуют себя оскорбленными и могут даже на нас накинуться. Так что нас не пустят ради нашей же безопасности.

Это было начало сурового маразма: последний охранник не впускает группу журналистов, потому что у двоих

из них волосы слишком длинные. И тут я заметил, что по верху забора шла колючая проволока: Диснейленд превратился в своего рода концлагерь. Истина, справедливость и американский, то есть диснеевский, путь утратили всякий смысл. Кое-что из этого, наряду с моим опытом работы в рекламном агентстве, позже нашло свое отражение в «Бразилии». В отношении Америки я утратил тогда всякие иллюзии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В картине Стэнли Кубрика «Тропы славы» (1957) Кирк Дуглас играет офицера, представшего перед военным судом за то, что повел своих солдат в безнадежную атаку в битве при Вердене во время Первой мировой войны.

² «La Rivière du hibou» («Случай на мосту через Совиный ручей») — картина Роберта Энрико, завоевавшая награду Каннского фестиваля и получившая затем «Оскара». Широко демонстрировалась в США. Игровая короткометражка по рассказу Амброза Бирса о Гражданской войне в Америке: главный герой, приговоренный к смерти через повешение, за секунду перед смертью воображает собственный побег.

³ Картина Уильяма Уэллмана «Случай в Окс-Боу» (1943) получила высокую оценку как «серьезный» вестерн, осуждающий суд Линча.

⁴ Фильм Фреда Циннемана «Ровно в полдень» (1952) с Гэри Купером в главной роли — вестерн об уходящем в отставку шерифе, который пытается поднять нерешительных горожан на борьбу с запугивающими их преступниками; картина была воспринята широкой публикой как иносказательное описание эры маккартизма, с ее антикоммунистической охотой на ведьм.

⁵ В картине Байрона Хаскина «Война миров» (1953) события одноименного романа Герберта Уэллса о нашествии инопланетян (впервые опубликован в 1898 г.) перенесены в современную Калифорнию, что в Америке времен холодной войны неизбежно вызвало политические аллюзии. Фильм Гордона Дугласа «Они» (1954, США) представляет собой апокалиптическую историю о том, как ядерные испытания в Нью-Мексико привели к появлению гигантских муравьев.

⁶ В 1950-е гг. комедии студии «Илинг» («Виски в изобилии», «Добрые сердца и короны», «Банда с Лавендер-Хилл») стали широко демонстрироваться в Соединенных Штатах.

⁷ Радиопрограмма *The Goon Show* («Передача болванов»), автором и ведущим которой был Спайк Миллиган (совместно с Питером Селлерсом и Гарри Секомбом), транслировалась на Би-би-си с 1952 по 1959 г., а в 1958 г. была на некоторое время преобразована в телепрограмму на канале «Темз» с Джоном Клизом в качестве гостя.

⁸ Стэнли Донен (р. 1924) начинал карьеру как танцор и хореограф, получил известность как режиссер после выхода на экраны картин «Увольнение в город» (1949) и «Поющие под дождем» (1952) — обе были сняты совместно с Джином Келли.

⁹ Певец и комедийный актер Дэнни Кей прославился после выхода на экраны фильма «Тайная жизнь Уолтера Митти» (1947) и оставался невероятно знаменитым на протяжении всех 1950-х гг. Известная своими многочисленными замужествами Хеди Ламарр переселилась в США из Европы в 1938 г., уже имея репутацию секс-бомбы. В 1940-е гг. сыграла массу гламурных ролей, самой известной из которых является роль в картине «Самсон и Далила» (1949). Режиссер Уильям Уайлер с одинаковым мастерством снимал вестерны, мелодрамы и эпические картины; трижды удостоился «Оскара».

¹⁰ Белый кролик, с появления которого начинаются приключения Алисы в Стране чудес, дал название одной из самых знаменитых песен психоделической группы из Сан-Франциско *Jefferson Airplane*. Эта песня звучит в фильме «Страх и ненависть в Лас-Вегасе».

¹¹ «Катценджеммер кидз» — серия комиксов, начатая Рудольфом Дирксом в 1897 г., принадлежала к первой волне газетных комиксов, вызванной успехом серии Ричарда Фелтона Ауткота (Аутко, Утко) «Желтый малыш». Серия «Малыш Немо», отличавшаяся мастерскими рисунками Уинзора Маккея, начала выходить в 1905 г.

¹² Вдохновенная сюрреалистическая серия Харримана «Крейзи кэт» начала выходить в 1911 г. Журнал Харви Курцмана «Мэд» был изначально задуман как пародия на брошюры и книги с комиксами. Первый брошюрный выпуск появился в 1952 г. с подзаголовком «Юмор, который ударяет в голову» и сразу же положил начало новому сатирическому направлению. В 1955 г. «Мэд» вынужден был перейти на журнальный формат, чтобы обойти неудобные требования Кодекса издателей комиксов.

¹³ Авторству Уилла Элдера принадлежали пародийные и часто наполненные подрывным смыслом детали художественного стиля журнала «Мэд».

¹⁴ Первая картина Федерико Феллини «Белый шейх» (*Lo sceicco bianco*, 1951) построена на противопоставлении соблазнительных фотофуметти и кустарного процесса их производства. Романтический фотороман — или, позднее, синероман — приобрел особую популярность во Франции, Италии и Латинской Америке после Второй мировой войны.

¹⁵ Комический актер и певец Дик Ван Дайк находился на пике популярности в 1962–1963 гг. после ролей в фильмах «Пока, птишка» и «Мэри Поппинс» и запуска собственного шоу на сетевом телевидении. Стив Аллен периодически снимался в кино, сыграл главную роль в картине «История Бенни Гудмена» (1956), однако наибольшую популярность приобрел как писатель и ведущий развлекательных теле- и радиопрограмм.

¹⁶ Одержимый страстью к театру, Мосс Харт (1904–1961) не раз выступал соавтором своего театрального кумира Джорджа Кауфмана (1889–1961) в 1930-е и 1940-е гг. В частности, плодом совместного творчества стала такая успешная пьеса, как «Человек, который пришел к обеду». Автобиография Харта «Действие первое» была экранизирована Дорой Шерри в 1963 г.

¹⁷ Заседания «Круглого стола» в отеле «Алгонкин» посещали также писатели Джеймс Тёрбер и Дороти Паркер.

¹⁸ «Малышка Анни Фанни» — серия издевательских эротических комиксов, которую Курцман и Элдер начали делать для журнала «Плейбой» в 1962 г.

¹⁹ Гиллиаму посоветовали ко всем «реальным» фамилиям, которые он использовал для персонажей «Бразилии», добавлять еще одну «н», чтобы дезавуировать сходство.

²⁰ В конце 1960-х гг. Глория Стейнем (р. 1933) стала ведущим борцом за права женщин, одной из самых известных журналисток феминистского толка, принадлежала к числу основательниц Союза женщин-активисток и журнала «Мисс».

²¹ Наибольшую известность среди андеграундных комиксов приобрели работы Роберта Крамба «Правдивые мясные истории» и особенно «Кот Фриц». В 1971 г. Ральф Бакиши создал на основе последнего полнометражный мультфильм.

²² Стэн Брэкхейдж (р. 1933) — поэт и пионер послевоенного американского экспериментального кино, плодотворно работавший с начала 1950-х гг. Энди Уорхол (1927–1987) начал снимать фильмы в 1963 г. в дополнение к прочей своей деятельности в качестве лидера поп-арта. Джон Кассаветис (1929–1989) был восходящей звездой телеэкрана, когда ему удалось снять фильм «Тени» (1961), первую из его значительных малобюджетных картин.

²³ В связи с «Одноглазыми валетами» (1961), его единственной режиссерской работой, Марлона Брандо много критиковали

за излишнее самолюбование. Дэвида Лина многие тоже обвиняли в неоправданной экстравагантности после выхода на экран его эпической картины «Дочь Райана» (1970).

²⁴ Генри Джаглом (р. 1943), начинавший карьеру как актер (он играл в экспериментальных театрах и на телевидении), в 1971 г. стал снимать довольно специфическое независимое кино.

²⁵ Первые картины уроженки Техаса Мэри Эллен Бьют (1904–1983), создававшиеся в конце 1930-х гг., представляли собой синхронизацию полуабстрактных изображений и музыки, причем ей часто удавалось устраивать показы этих фильмов в больших кинозалах. В 1950-е гг. она обратилась к синтетическим электронным изображениям, после чего начала работу над полнометражной экранизацией своего восприятия последнего романа Джеймса Джойса. Премьера картины «Отрывки из „Поминок по Финнегану“» состоялась на Каннском кинофестивале в 1965 г. См.: Дэвид Кертис «Экспериментальный кинематограф» (1971) и «Женщины и анимация», под ред. Джейн Пиллинг (1992).

²⁶ Тельма Шунмейкер-Пауэлл — монтажер первой полнометражной картины Мартина Скорсезе «Кто стучится в дверь ко мне?» (1969) и всех его фильмов после «Бешеного быка» (1980), вдова Майкла Пауэлла, тоже работала на съемках «Отрывков из „Поминок по Финнегану“».

²⁷ До того как стать арт-директором журнала «Эсквайр» (1958–1964), Роберт Бентон (р. 1932) набирался художнического опыта, работая над оформлением книжных новинок. В 1967 г. Бентон совместно с Дэвидом Ньюменом написал сценарий картины «Бонни и Клайд», который и ввел его в мир кинематографа.

²⁸ «Чувство кино» — подборка статей Сергея Эйзенштейна, впервые вышла в 1943 г. под редакцией Джея Лейды и стала одной из немногих широко доступных книг по теории кино.

²⁹ «Пилот», художественный журнал для взрослых, был основан в Париже в конце 1950-х гг. Художественная политика журнала состояла в чисто французском соединении сюрреализма и восхищения популярной культурой (в особенности американской). Серия комиксов об Астериксе была создана Рене Госинни в соавторстве с художником Альбертом Удерзо.

³⁰ В 1963 г. руководителем журнала «Прайвит ай» («Частный взгляд», «Частный детектив») стал сатирик Питер Кук.

³¹ Главный герой картины «Мэдиган» (1968) в исполнении Ричарда Уидмарка стал предшественником целой гвардии кинополицейских, готовых пойти на все в интересах правопорядка.

³² Брайан Эпстайн — первооткрыватель и менеджер *Beatles*; Эндрю Луг Олдхэм был менеджером *Rolling Stones* в 1960-е гг.

³³ Кен Кизи, сегодня больше всего известный как автор романа «Над кукушкиным гнездом» (экранизирован Милошем Форманом в 1975 г.), в середине 1960-х гг. возглавлял контркультурную коммуну «Веселые проказники», похождения которых Том Вулф запечатлел в своем документальном романе «Электропрохладительный кислотный тест» (1968).

³⁴ Форрест Гамп, главный герой одноименного фильма Роберта Земекиса (1994), каким-то чудесным образом оказывается свидетелем почти всех основных событий новейшей американской истории, от президентства Кеннеди до конца 1980-х гг.

³⁵ Александр Маккендрик (1912–1993) был одним из лучших режиссеров и сценаристов студии «Илинг»; там он снял такие картины, как «Виски в изобилии» (1949), «Человек в белом костюме» (1951), «Игры джентльменов» (1955), а затем обратил свой сатирический взгляд на Америку в картине «Сладкий запах успеха» (1957) и в снятом десятью годами позже фильме «Не гони волну». После выхода этого фильма Маккендрик ограничил свою деятельность преподаванием.

³⁶ В прошлом музыкальный агент, Сэнфорд (Сэнди) Либерсон стал продюсером Дэвида Путтнэма на картинах «Мелодия» (1971) и «Вот это будет день» (1973), а к моменту производства «Чужого», в 1979 г., уже возглавлял британское представительство киностудии «XX век Фокс».

³⁷ «Конан-варвар» (1981), режиссер Джон Милиус; «Последний звездный боец» (1984), режиссер Ник Кастл.

³⁸ Брайан Джонс, один из основателей *The Rolling Stones*, умер в 1969 г. Нико, немка по происхождению, пела на первом альбоме *The Velvet Underground* (1967).

**Закат свингующего Лондона;
анимация как поток сознания;
программа под названием «Монти Пайтон»
и «Священный Грааль» за три копейки**

Складывается впечатление, что прическа стала, так сказать, последней каплей в вашем разладе с Америкой, — с тех пор вы никогда не стриглись коротко. Почему волосы приобрели вдруг такую важность?

Вряд ли теперь молодежь понимает, что значили волосы в шестидесятые годы. Собственно, этому целиком посвящен мюзикл «Волосы»: копы мели всех, у кого была необычная стрижка или слишком длинные волосы¹. Я ездил по городу на маленьком кабриолете «хиллман-минкс»* (уже тогда законченный англофил), и меня то и дело останавливали. Сначала замечаешь, что за тобой едет полицейская машина, потом они тебя останавливают, вытаскивают из машины, ставят лицом к стене и начинают обвинять: ты-де безработный музыкант, торгуешь наркотиками, живешь за счет какой-нибудь девушки среднего достатка. Приходится протестовать, говорить, что на самом деле ты работаешь копирайтером и арт-директором в рекламном агентстве и зарабатываешь куда больше, чем вы, граждане копы, — наверное, не слишком разумно говорить такие вещи полицейским, пока они держат тебя лицом к стене, но особенным благоразумием я никогда не отличался.

* «Хиллман» — автомобильная марка британской автомобилестроительной компании «Рутс групп». Последняя машина этой марки поступила в продажу в 1970 г. Позже компания-производитель была куплена концерном «Крайслер», а затем перепродана «Пежо» и частично «Рено».

Когда волосы приобрели такую значимость, я решил, что пора прекратить стричься. На деле получился почти что переход в Зазеркалье, ведь я прекрасно помню, как его осуществил². Я пошел к подруге, прихватив с собой обложку альбома «Битлз». Волосы у меня тогда были еще вполне нормальной длины, но я зачесал их вперед и сделал челку — ровно с этого момента на меня стали орать на улицах, и стоило мне зайти в кафетерий, как на меня тут же накидывалась какая-нибудь старушка. Теперь же я стал позором для собственных детей: пожилой человек, а ходит хайратым.

Перед тем как ехать в Лондон, мы решили пересечь Северную Америку с запада на восток. Тут-то мы и узнали, насколько глубоко сидит в людях ненависть к длинным волосам. Все это было еще до «Беспечного ездока». В маленьких городках в Монтане и в других местах на нас буквально набрасывались. Кроме меня и Гленис, в компании был еще Гарри Ширер — тот самый, который сыграл басиста группы *Spinal Tap*, озвучивает кучу персонажей в «Симпсонах» и ведет большую программу на радио³.

Был такой маленький городок Ролинс, штат Вайоминг, мы сидим в кафе, и вдруг появляется круглорожий выродок, который до этого болтался за нами по всему городу и всячески поддевал, пытаясь нас разозлить, да еще и ведет дюжину деревенских дружков. Они садятся за соседний столик, и оттуда начинает литься непрерывный поток оскорблений: «Кого ты из себя строишь — Иисуса, что ли? Может, в этом году Пасху устроить пораньше?» Оскорбления сменяются угрозами, одна другой неприятнее, и, что самое противное, музыкальный автомат играет в это время битловскую «All You Need is Love»* и рядом сидит парочка негров, на которых никто не обращает внимания. Двумя годами раньше это обрушилось бы на них, но теперь настал черед длинноволосых. Все это становилось настолько невыносимым, что я попросил официантку вызвать полицию; приехал шериф

* «Все, что тебе нужно, — это любовь» (англ.).

с помощником, но вмешиваться не стали — просто дали понять, что они здесь. Мы пошли расплачиваться — парни за соседним столом тоже поднялись. Выходим наружу, а там этих местных еще больше, они нас окружают, начинают толкаться и пихаться, со всех сторон сыплются оскорбления. Кое-как нам удается продрасться сквозь толпу и забраться в машину. После чего начались гонки с преследованием. В конце концов мы от них как-то оторвались, вернулись к мотелю, спрятали машину и забаррикадировали двери мебелью. Через пару лет я посмотрел «Беспечного ездока» и просто взвыл, потому что ничего на свете не меняется: жертвы могут быть другими, суть дела остается той же.

Мы заехали в Монреаль на «Экспо-67», там показывали замечательные фильмы, в том числе «Мы молоды» Фрэнсиса Томпсона, который идет сразу на шести экранах. В чешском павильоне был фильм, где в конце каждой сцены зрители должны были голосовать, в каком направлении должен дальше развиваться сюжет. Когда мы делали «Двенадцать обезьян», Боб Гейл (тот самый, что писал «Назад в будущее» вместе с Робертом Земекисом) выпустил фильм, где каждый зритель мог проголосовать в ключевых моментах, и фильм вышел ужасный. Я ходил смотреть с дочерьми. Сзади нас в зале еще сидели двое мужчин, и наши три голоса в каждом из пунктов перевешивали их два. Дочки решили, что для домашней игры эту идею можно использовать, но в кино мы ходим не за этим. Кинематограф нельзя свести к такого рода интерактивности: именно когда ты голосуешь, ты выпадаешь из процесса. Девчонки понимали, что главное в кино — история, которую тебе рассказывают: смотреть кино — все равно что сидеть ночью у костра и слушать рассказчика, все зависит от него, а не от тебя.

Потом я попал в Англию, на этот раз на самолете. Несколько недель мы перекантовались у друзей Гленис, а потом сняли маленькую квартиру-студию в Найтсбридже. Я тогда все еще делал картинки: для парижского «Пилота» и для каких-то абсолютно дурацких американских журналов. Один назывался «Кар-тунз» — новомод-

ный журнал с комиксами только о машинах; я рисовал сюжеты из «Фауста», из «Портрета Дориана Грея» — только вместо людей везде действовали машины. Одновременно я бегал по Лондону в поисках заказов на иллюстрации.

Время для таких поисков было неплохое: тогда как раз появилась масса новых журналов, и в каждом старались обойти соперников и дизайном, и стилем.

Да. Был Джослин Стивенс с журналом «Квин», и «Санди таймс мэгэзин» тоже, кажется, начал выходить в тот же год, что я приехал в Лондон. Помню, Джанет Стрит-Портер* давала что-то в журнал, который редактировала Одри Слотер, он назывался то ли «Она», то ли «Ее»; я тоже давал туда рисунки, только об авторстве Джанет сообщалось крупными буквами на видном месте, а меня писали очень мелкими. Был замечательный журнал «Нова», с гениальным арт-директором, я любил для них работать. Тогда я в основном делал акварели и аэрографию. Коллажи начались позже, примерно в то же время, что и анимация.

Потом Гленис получила место редактора в журнале «Лондонер» (это предприятие щедро финансировал Уильям Пиготт-Браун**), а я стал арт-директором. Мы были первым цветным информационным еженедельником в Лондоне; журнал только начинался, и мы энергично взялись за дело. Каждую неделю я собирал все картинки и отправлялся в Дарлингтон, в типографию, следующим утром возвращался на поезде с первыми экземплярами, и потом мы вручали их лично всем редакторам в Лондоне. Мы были очень занятые молодые люди, мы делали журналы.

* Джанет Стрит-Портер (р. 1946) — британская медиазнаменитость, журналистка, редактор, телеведущая, известная своими скандальными материалами.

** Сэр Уильям Пиготт-Браун, баронет — британский бизнесмен, завсегдатай модных клубов, в свое время организатор шумных молодежных событий.

Все друзья Гленис либо закончили Кембридж, либо уже поднаторели в журналистике — эти вечно сидели в «Эль Виноз»⁴. Я знал в Лондоне только одного человека — Джона Клиза, который к тому времени уже работал на «Известия Фроста»*, где делал скетчи с Ронни Баркером и Ронни Корбеттом. Я попросил, чтобы он представил меня при случае каким-нибудь телепродюсерам, потому что мне отчаянно хотелось избавиться от журнальной работы, и Джон назвал мне несколько фамилий. Среди рекомендованных им людей был Хамфри Барклай — в то время он продюсировал детскую передачу «Не крутите ручку настройки». Скетчи для этой программы делали Майк Пэлин, Терри Джонс и Эрик Айдел с участием Дэвида Джейсона, Денниса Коффи и группы *Bonzo Dog Doo-Dah Band*. Дозвониться до Хамфри мне удалось только через три месяца, потому что сам он никогда не перезванивал. В то же примерно время я пытался найти работу в анимации, представив все свои рисунки Бобу Годфри, но он так и не придумал, что с этим материалом можно сделать, и отказал мне⁵. Я пробовал рекламные агентства, старался проникнуть куда только мог.

В конце концов в один прекрасный день Хамфри ответил на очередной мой звонок — этого оказалось достаточно, меня приняли. Я принес ему наброски для скетчей и рисунки. На самом деле понравились ему только рисунки, но мне кажется, он меня пожалел и купил также и пару моих скетчей, а потом навязал их группе, ко всеобщей досаде. Откуда взялся этот нахальный американец в огромной дубленке? Эрику понравилась дубленка, и мы подружились (Эрик всегда готов принять толкового человека со стороны), тогда как Майк и Терри сидели все время в глубине бара — дело было в студии «Темз телевижн» в Теддингтоне, — охра-

* *The Frost Report* (англ.) — сатирическое телевизионное шоу, которое вел Дэвид Фрост. Начало выходить в 1966 г. Шоу привело в телевидение самых известных британских комиков 1970-х гг., в том числе почти всех членов будущего «Пайтона».

няли территорию и всем своим видом выражали неодобрение.

Чуть позже открылось «Лондон уик-энд телевижн», и Хамфри стал на этом канале продюсером программы «Мы знаем, как вас рассмешить». Программу вел Фрэнк Мьюир, а в число постоянных участников входили Дженни Хэнли, Кэтрин Уайтхорн, Бенни Грин, Дик Восбург, Эрик Айдел и я. Они там выдавали свои шутки, а я сидел в сторонке и рисовал карикатуры на гостей. Потом камера снимала у меня из-за плеча готовые рисунки, после чего переключалась на человека, которого я рисовал. Я тогда носил прозрачные пластиковые сандалии — наверное, у меня была первая пара во всей Англии, — и на этом шоу меня то и дело показывали с ногами, потому что эти дурацкие сандалии очень им нравились. Программа шла в прямом эфире, но в первый раз, уже после того, как мы закончили и были страшно собой довольны, пришел человек и сообщил, что, поскольку у инженеров забастовка, в эфир так ничего и не вышло. Представляете, первое телешоу в моей жизни — и никто его так и не увидел!

Как вы начали делать анимацию для телевидения?

Дик Восбург месяцами собирал худшие моменты из программ Джимми Янга, диск-жокея: все его дурацкие переходы-каламбуры, но без самих записей. Он не знал, что с этим делать, а я предложил сделать мультфильм. И мне просто дали его сделать — ничего больше. У меня было, кажется, четыреста фунтов и две недели времени. Вспомнив мультфильм Стэна Вандербика о Никсоне, я решил использовать вырезки⁶. Я подготовил кучу фотографий Янга, кое-что кое-где пририсовал, потом склеил все вместе. Всем понравилось, потому что никто ничего подобного раньше не видел.

В Британии в то время работы Вандербика и не могли быть известны, то есть вы, очевидно, познакомились с его творчеством еще в США. Какие еще мультипликаторы произвели на вас особенное впечатление?

В Нью-Йорке был кинотеатр «Талия». Я жил неподалеку и часто туда ходил — главным образом потому, что остальные развлечения мне были недоступны и общаться было не с кем. «Талия» располагалась в плохом районе, сразу к северу от Нидл-парка, и я этот кинотеатр полюбил: туда ходила художественная публика, но в то же время и местные люди, — и эти местные все время шикали, свистели и шумели, а художественно настроенная публика время от времени орала, чтобы те заткнулись. «Мультипликационный конструктор „Сделай сам“» Боба Годфри я видел еще в Штатах, но когда я обращался к нему в Лондоне, то не осознавал, что он и был автором этого фильма. И все-таки главной фигурой, мне кажется, был Боровчик — его короткометражки я в первый раз посмотрел в «Талии»⁷. «Игры ангелов» — фильм выдающийся: это ощущение, что ты едешь на поезде, мимо тебя проносятся стены города, и затем появляется звук ангельских крыл — невероятно. К тому времени, как я приехал в Лондон, уже вышел его первый полный метр «Гото, остров любви» и затем появилась «Бланш». Мы с Терри Джонсом буквально бредили Боровчиком: главными в его картинах были сама ткань, атмосфера фильма.

В мире, из которого я вышел, меня бесили фильмы с Дорис Дэй и Роком Хадсоном, потому что все в них были такие чистенькие, лощеные, приглаженные, с идеально белыми зубами, всегда с безукоризненной прической. Мир не таков, но в кино его показывали именно таким, и люди, казалось, верили; вот это-то меня и смущало. Годы спустя, когда мы в Нью-Йорке устраивали предварительные просмотры «Бармаглота» (едва ли не основной темой которого является явственное ощущение грязи и вони), аудитория хорошо на него откликнулась. Но потом я просмотрел то, что они написали в анкетах, и почти везде обнаружил негативные отклики. Один из тех шокирующих моментов, когда ты вдруг понимаешь, что их действительная реакция и то, что они пишут в анкете, — две большие разницы. На просмотре сидел молодой парень — жирное, прыщавое, в высшей степени

омерзительное существо, — именно он дольше всех возмущался, что в фильме действуют такие безобразные уродцы, что от этой насквозь прогнившей картины смердит за километр. Этот человек жил в Нью-Йорке — месте куда более неприятном, чем те, что мы изобразили в фильме, — но он так и не смог этого понять. Он смотрел в зеркало и видел идеальные зубы и зализанные волосы Рока Хадсона.

В конце пятидесятых — начале шестидесятых снимали огромное количество чистеньких энергичных картин (возьмите, к примеру, бесчисленные фильмы о высадке морского десанта); собственно, поэтому я воспринял «Тропы славы» с таким энтузиазмом: этот фильм давал возможность почувствовать себя сидящим *там*, в тех окопах, ощутить их запах, прожить эти кадры — съемка с движения давала такую возможность. Думаю, что и в Нью-Йорк я переехал по той же причине: хотелось сбежать от вездесущих чистоты и опрятности — в них чувствовалась какая-то фальшь, появилось стремление жить убого и скудно, — это казалось честным и настоящим.

И это отвращение к опрятности и аккуратности прорвалось наружу в ваших первых мультфильмах?

В анимации, которой сопровождался голос Джимми Янга, просто появлялась голова, которая вела себя абсолютно по-дурацки, например засовывала себе в рот ногу. Были там еще головы и распадающиеся на части тела. Фантастика заключалась в том, что это прошло по телевизору, сколько-то миллионов людей это увидели, и я вдруг сразу стал аниматором. Я уже работал с близкими к анимации техниками: я рисовал, делал детские книжки, в которых персонажи начинают двигаться, когда быстро листаешь страницы; было ощущение, что я просто получил еще один инструмент для своих экспериментов. Стоило мне взять в руки аэрограф, и я тут же понял, что с ним нужно делать, — то же самое получилось и с анимацией. Я видел достаточно фильмов, кое-что об этом читал и вполне разбирался в принципах.

Должен сказать, среди того, что я читал, абсолютной чувшью были рассуждения Эйзенштейна по поводу партитуры: композиция картины идет влево, вправо, поднимается, и музыка будто бы поднимается по той же схеме⁸. Глупости. Годами я всему этому верил, потому что это написал гений; на самом деле я полжизни прожил с верой в гениев и их почти божественные способности — особенно меня поражала их способность контролировать свои действия, полное понимание того, что они делают. Со мной никогда такого не было: понимать начинаешь лишь после.

Думаю, что опыт Эйзенштейна ничем не отличался от вашего. Большая часть из того, что он написал (включая и этот сравнительный график движения композиции кадра и музыки в «Александре Невском»), на самом деле лишь попытка понять то, что на съемках он делал интуитивно. Как он часто говорил, «меня ни разу не спрашивали, следую ли я собственным принципам». Но вы правы: со стороны может показаться, что все без исключения у него заранее предусмотрено.

Я вам рассказывал, как ездил в Москву на фестиваль-ный показ «Бразилии»? Мы с Дэвидом Робинсоном пошли в Музей-квартиру Эйзенштейна — а я в то время уже работал над «Мюнхгаузеном»⁹. Вдруг я увидел на полке «Приключения Барона Мюнхгаузена», но когда я потянулся за этой книгой, то уронил на пол рисунок. Это был эскиз Уолта Диснея, который тот специально сделал для Эйзенштейна. А я как раз планировал снимать «Мюнхгаузена» в духе диснеевских мультфильмов, но с живыми актерами. Поразительно! Так что я прощаю Сергею всю ту ерунду, которую он написал. Мне всегда нравилось, как он выглядит: сияющая физиономия и волосы, как в «Голове-ластик»^{*}.

^{*} «Голова-ластик» (1977) — картина Дэвида Линча, сюрреалистический фильм ужасов. Главный герой Генри Спенсер (его играет Джек Нэнс) со вставшими дыбом волосами действительно напоминает Эйзенштейна.

Эйзенштейну это совпадение тоже бы понравилось: он считал диснеевского «Вилли-кита» прямым источником «Ивана Грозного»^{} — подобная ассоциация мало кому придет в голову, но для Эйзенштейна она была очевидной, поскольку он тоже был прекрасным рисовальщиком, а в рисунках, не предназначенных для публики, допускал удивительно непристойные вещи.*

В связи с этим вспоминается один из моих рисунков: голый Адам спит лежа на земле, из паха у него растет дерево и на нем уже появились плоды; а рядом проходит Ева, вся заинтригованная, готовая тут же и расстаться со своей девственностью. Примерно в то же время, что и фильм о Джимми Янге, у меня появилась еще одна анимированная картина, в которой человек идет по улице, проходит мимо знака «Берегись слонов» и тут же с неба, естественно, падает слон, — очевидно, что это поток сознания. Тогда же я делал иллюстрации для программы Ронни Баркера^{**}, и у Ронни была коллекция викторианских похабных картинок. Порнографией в собственном смысле они не были, своим полнокровием и сентиментальной завлекательностью они напоминали самого Ронни — порочные, но самым невинным образом. Ронни мне их подарил — за что я должен его поблагодарить, — и они стали появляться в моих рисунках.

^{*} «Вилли — поющий кит» (1946) — мультфильм Уолта Диснея о ките, обладавшем оперным голосом, и о том, как этому верили и не верили разные люди. Кита в итоге убивает оперный антрепренер Тети Татти, считавший, что Вилли на самом деле проглотил оперного певца. Иэн Кристи допускает анахронизм: мультфильм о ките Вилли вышел на экраны через два года после появления «Ивана Грозного» (1944), а сам Эйзенштейн мог видеть лишь отдельные кадры из него. Киноведы часто проводят параллели между отдельными сценами «Грозного» и картинами Диснея «Белоснежка» и «Фантазии» (эпизод «Ученик чародея»).

^{**} Ронни Баркер (1929—2005) — один из самых известных комиков в Британии. Особую популярность принесла ему роль арестанта Флетчера в сериале «Овсянка» (Porridge) и роль хозяина небольшого магазинчика, сексуально озабоченного Аркрайта в сериале «Открыто круглые сутки» (Open All Hours). Очень популярным был его дуэт с другим известным комиком, Ронни Корбеттом, в сериале «Два Ронни».

Деннис Мейн Уилсон* организовал для меня заказ на несколько анимированных заставок для передачи Марти Фельдмана, а потом Эрик Айdl пригласил меня работать совместно с остальной командой над новой серией «Не крутите ручку настройки»¹⁰. Один из мультиков, который я сделал для этой программы, назывался «Рождественская открытка» — ради него мне пришлось осуществить набег на громадную коллекцию викторианских рождественских открыток, хранящуюся в галерее Тейт. Этот мультик до сих пор показывают, чему я очень рад. Ранние фильмы хороши тем, что они делались как завершённые работы, а не как связка между разными сюжетами. То есть я превращался в аниматора.

Где все это делалось?

К тому времени я уже жил в квартире недалеко от моста Патни, и все делалось в этой квартире, в отдельной крохотной комнатке. Ранние вещи снимались на шестнадцать миллиметров, хотя «Рождественская открытка», возможно, была первым фильмом, который я снял на тридцать пять миллиметров. Камеру я брал у Боба Годфри; то есть один гигантский рывок — и за его счет я стал знаменитым телеаниматором, который еще и заимствует его же оборудование. Будет знать, что, когда мне в следующий раз понадобится работа, брать меня не стоит. Я все еще делал иллюстрации для журналов — притом что никаких ассистентов у меня не было. Аппликация сделала меня более свободным. Раньше, когда все нужно было рисовать, я страшно дорожил собственными работами. Теперь я вырезал чужие работы и вертел ими как хотел, менял их по-своему. Зачем тратить время на то, чтобы научиться рисовать, как Альбрехт Дюрер, если я могу взять лучшие его произведения и заставить их делать то, что мне нужно? Этот эклектизм дал мне огром-

* Деннис Мейн Уилсон (1924–1997) был, пожалуй, наиболее влиятельным британским телепродюсером в области комедии. В частности, он продюсировал первые выпуски «Гун-шоу», программы Марти Фельдмана, а впоследствии — Стивена Фрая, Хью Лори и др.

ный толчок: я мог брать аэрографию, гравюры, фотографии — все, что угодно. Гигантский рывок, который можно сравнить разве что с выходом в Зазеркалье.

С самого начала присутствовали ограничения по времени и по деньгам — собственно, ими определялся стиль анимации, и в каком-то смысле я с тех пор постоянно ссылаюсь на эти ограничения, чтобы оправдаться. В этом польза крайних сроков. Меня сковывает стремление создать что-то великое или абсолютно совершенное, и все мои неудачи давят на меня тяжким грузом, поэтому мне нужны ограничения, требуется снять это бремя ответственности.

Марти Фельдман начал очень резво. В первый раз его увидели в 1967 году в программе «И наконец шоу 1948 года» с Джоном Клизом, Грэмом Чепменом и Тимом Бруком-Тейлором. До этого Марти много лет писал сценарии с Барри Туком, а тут вдруг прорвался на экран, и его странность оказалась очень привлекательной. Ему дали собственную программу. Проблема была только в том, что он думал, будто похож на Бастера Китона, и все время пытался делать какие-то трюки, но безуспешно, потому что он просто был не акробат. Все остальные были более или менее довольны своим положением в мире, а Марти нужно было двигаться быстрее. В 1968 году, когда запустилась его собственная программа «Марти», материалы для него писали все: Терри Джонс, Майк Пэлин, Джон и Грэм. Позже образовался дуэт Марти Фельдман — Ларри Гелбарт, и они вдвоем делали программу «Комедийная машина Марти Фельдмана» на канале Эй-би-си в Америке. Я делал для этой программы начальные титры, и у меня был контракт на двадцать пять минут анимации.

В общем, когда проект «Не крутите ручку настройки» подошел к концу, Майк, Терри, Эрик и яполнили ряды ожидающих дальнейших предложений. Джон Клиз и Грэм Чепмен работали вместе с нами на многих программах, и мы начали обсуждать возможности для сотрудничества. Джона Клиза давно приглашали сделать какую-нибудь программу на Би-би-си, а Барри Тук за-

нимал совершенно невероятную должность главного по комедиям и очень хотел нас поддержать. Мы вшестером взялись за дело. Все, что касалось Би-би-си, было вотчиной Джона Клиза. Мы воспринимали себя как продолжателей «Гун-шоу», однако присутствовала решимость найти собственную форму и стиль. Как раз в это время Спайк Миллиган начал вести программу «Кью», которую мы обожали и считали поворотной для комедии¹¹.

Терри Джонс всегда утверждал, что мой мультфильм «Берегись слонов» послужил толчком для формирования характерной для «Монти Пайтона» непрерывности, имитации потока сознания; другими словами, мы никогда не останавливались и ничего не начинали заново. Часто наши размышления над программой основывались на том, что делают другие и что у них не получается. Мы видели гениальные скетчи Пита и Дада, но эти скетчи должны были давать в кульминации лаконичную шутку, а ни одной достойной шутки так и не породили¹². Мы восприняли этот урок и отказались от шуток; если что-то сходило на нет, мы так и оставляли и двигались дальше. Когда один скетч никак не стыковался с другим, я вставлял между ними какой-нибудь мультфильм. Думаю, нам удалось изменить форму за счет того, что мы могли плавно перейти к любой идее или вернуться к ней, если нам так хотелось. В этом смысле у нас была полная свобода.

Но это также означало, что мы могли работать в разных комбинациях и предлагать всякие формы скетчей. Мы соединяли разные идеи, а когда что-то не выходило, за дело брался кто-то другой из нас и переделывал кусок, пока он не встраивался в программу. Если же не получалось вообще ничего, дело решалось просто: «Гиллиам подхватывает здесь и приводит нас к этой точке». Мне нравилось работать в режиме от А до Б, даже если между этими двумя точками не было вообще никакой связи. Так я чувствовал себя более свободным, потому что, если мне дать полную свободу, мой творческий механизм начинает заедать: передо мной открывается бесконечное число возможностей и я начинаю ходить по кругу, не

зная, за что взяться в первую очередь. Кроме всего прочего, мне кажется, что именно мультфильмы выделяли «Пайтон» из массы комедийных программ того времени, — у нас комедия вдруг приобрела совершенно новый визуальный аспект.

Вам, должно быть, давно надоели вопросы о «Пайтоне» и о том, что в этой программе было такого особенного. Расскажите, как вы работали, будучи членом команды?

Я уже не знаю, что рассказывать о «Пайтоне»: нам просто было очень хорошо. Большую часть времени вся группа была на съемках или репетировала, а я занимался своими кусками, так что на самом деле был немножко в стороне от происходящего. Вначале, в студийные дни, когда снимались скетчи, я приходил со своим фильмом и сидел где-нибудь в сторонке. Мне оставляли какие-то роли — в основном такие, в которых требовалось выходить в дурацких костюмах или делать какой-нибудь совершенно дикий грим. Эти роли больше никто не хотел брать, а мне как раз страшно нравилось скрываться за этими личинами. В детстве в Лос-Анджелесе я очень увлекался гримом: Лон Чейни, человек с тысячей лиц, был моим героем¹³.

Каждый год на Хеллоуин я гримировался самым серьезным образом. В один год я был Призраком Оперы (на грим ушло четыре часа, я использовал все те же методы, что Лон Чейни), а на следующий год я изображал ветхозаветного пророка, и на это ушло часов двенадцать. В обоих случаях меня никто не узнал. Феноменальное ощущение: появиться на какой-нибудь вечеринке среди людей, которые понятия не имеют, кто ты есть на самом деле. Это мое увлечение никуда не делось и когда мы делали «Пайтон», я по-прежнему баловался гримом и в итоге окончил тем, что женился на гримерше, Мэгги Уэстон!

Если мне нужно было появиться на экране, я предпочитал прятаться за чужой внешностью. Появляться в ви-

де самого себя было неинтересно — интереснее было кого-нибудь изображать. Работать в «Пайтоне» было невероятно тяжело: на анимацию для каждого выпуска уходило недели две, и на последних сериях мне приходилось брать помощника. И все равно это было полное сумасшествие, мы работали по семь дней в неделю.

Наибольшую свободу я чувствовал, работая по ночам. Телефон не звонит, кругом темно — и бумажки на столе как будто сами собой начинают собираться в нужном порядке. Обнаруживаются неожиданные сопоставления и связи. Кстати, поэтому я держу в студии так много книг. Создается пространство для случайных находок: пока читаю одну книгу, я обращаю внимание на другую, там обнаруживается что-то интересное, потом на следующую и так далее. Если бы я аккуратно расставил их где-нибудь на полочке, всего вероятнее, никогда бы уже к ним не вернулся — и в мире бы ничего не осталось, кроме чистоты и порядка. У меня стол всегда был завален бумагами, с которыми я боролся до тех пор, пока они не складывались в сюжет, образ, идею или персонаж. Постоянное давление не оставляло времени на размышления: «Насколько это удачно?.. Толком так ничего и не получилось». Нам тупо нужно было заполнять эфирное время.

Чуть позже, в 1971 году, я столкнулся с цензурой, когда работал над передачей Марти Фельдмана: ее делали для канала Эй-би-си. Ларри Гелбарт был человеком по-настоящему умным, очаровательным, смешным; он поддерживал все мои начинания, но защищал меня далеко не всегда. Я делал анимированный сюжет про жир, и мне хотелось взять какую-нибудь рубенсовскую обнаженную, но тут все начали сомневаться, можно ли использовать обнаженную натуру в программе для американского телевидения. Я сказал, что беру классические картины. В итоге вопрос направили даме, которая отвечала за нормы и правила вещания, и сюжет был должным образом отцензурован. Заодно выяснилось, что это была невероятно толстая и страшно несчастная женщина. Мы очевидным образом подставились: все стали го-

ворить, что эту корову надо бы качественно покрыть, но где взять быка?

Изначально для «Комедийной машины Марти Фельдмана» писали почти все хорошие британские сценаристы (делали ее в Элстри* на студии «Эй-ти-ви», принадлежавшей Лью Грейду**), но, поскольку производством занимались американцы, они потребовали, чтобы те работали в офисе с девяти до пяти. Британские комедийные сценаристы так не работают — «Мы работаем дома», и все до одного поднялись и ушли. Продюсерам пришлось везти штрейкбрехеров из Штатов, в том числе Пэта Маккормака и Барри Левинсона (он тогда выступал в составе комедийного дуэта)¹⁴. То есть когда я познакомился с Барри, он был сценаристом-штрейкбрехером у Марти Фельдмана, еще не начал писать для Мела Брукса и еще не превратился в себя теперешнего — не такого, может быть, смешного, но зато куда более успешного.

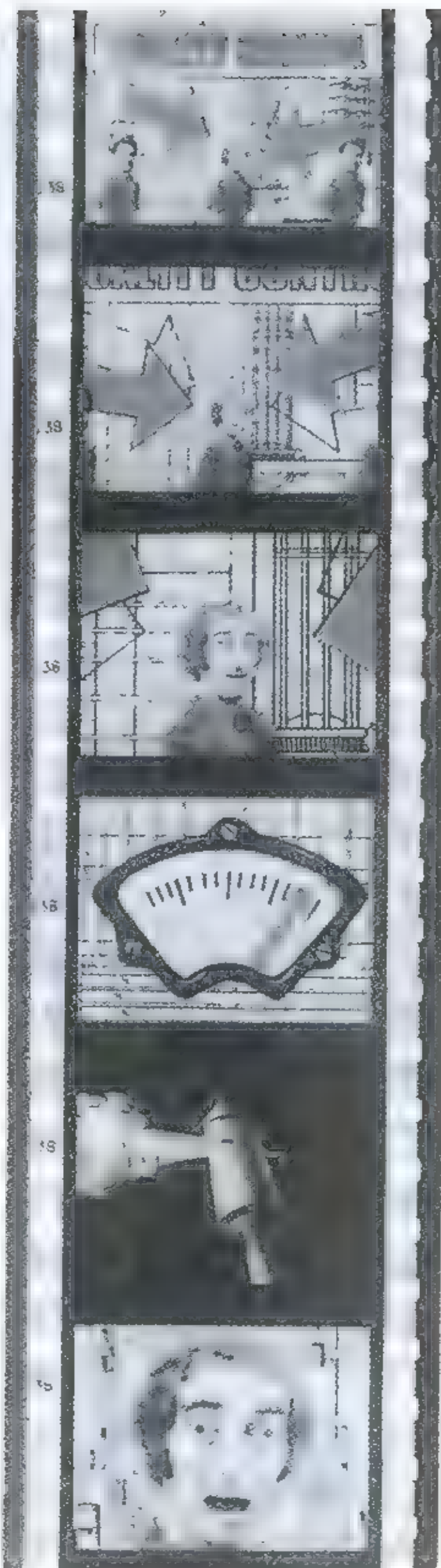
Но вернемся к жиру. После того как мне зарубили рубенсовскую обнаженную, я порылся в своих книгах в поисках другой обнаженной натуры и нашел вид сзади, а именно лежащую обнаженную работы Франсуа Буше. Этот вариант мне возвратили с кружочком в полкроны величиной вокруг оскорбительного для общественной морали места: сомнения вызвала ложбинка между ягодицами. Если бы я смог ее закрыть, сюжет можно было бы пускать в эфир. Но я уже не собирался ничего закрывать, к тому моменту она меня уже очень сильно достала. Я взял какую-то картинку из коллекции Ронни — там изображалась нагая дама, сидевшая положив ногу на ногу; я вырезал у нее груди, потом проделал вырез в виде веера у нее в паху и подложил под эту картинку какой-то фон, чтобы он проглядывал сквозь все срамные места. Этот вариант нормативная тетя тоже отвергла.

* Элстри — небольшой поселок к северу от Лондона.

** Лью Грейд (наст. имя Лев Виноградский, 1906—1998) — один из самых влиятельных деятелей кино- и шоу-бизнеса в Британии, владелец «Пай рекордз» и «Эй-ти-ви». Одним из самых успешных телевизионных проектов Грейда было знаменитое «Маппет-шоу».



Части тел на сборочном конвейере (для программы
«Комедийная машина Марти Фельдмана»)



TAKE
AHEAD
THE
BLACK SPOT

«Значит, показывать срамные места нельзя, но *не* показывать их тоже нельзя?» С катушек меня уже сорвало: «Все, я здесь больше не работаю!» На что последовал ответ: «У вас же контракт!»

Тогда я начал мстить в самих мультфильмах. В одном была целая минута абсолютно неподвижного изображения. Человек стоит и рассказывает приятелю, какая у него замечательная собака, сколько всего она умеет. Появляется собака. «И что же она нам покажет?» — спрашивает приятель. Хозяин говорит: «Перевернись и замри». Собака переваливается на спину, и дальше в течение минуты абсолютно ничего не двигается. Приятель говорит: «Невероятно!.. Нет, подожди, кажется, она двинула ухом. Нет, показалось, ты прав... Подожди, смотри на заднюю лапу...» И так продолжается минуту кряду. В другом мультфильме некто вбегает в комнату, выключает свет, зритель видит перед собой черный экран. Сцена разыгрывается посредством звуковых эффектов — какое-то анимированное радио. Это был мой ответ на их идиотскую цензуру, и должен признать, что в результате появилось несколько интересных мультфильмов: стоит крови по-настоящему закипеть — и ценные идеи начинают идти косяком. К тому же эта ситуация стала поводом для создания самостоятельных работ — именно тогда я сделал пятиминутный фильм «Чудо полета», его показывали отдельно как короткометражку.

В каких техниках анимации вы работали?

В нормальной анимации сначала пишут голос и берут его за основу для дальнейшей работы, но в случае с анимацией для программы Марти Фельдмана или для «Монти Пайтона» у меня никогда такой возможности не было. Я сам готовил весь материал и потом выделял день или два на съемки; обычно я снимал больше, чем нужно, чтобы у меня была возможность подвигать изображение туда-сюда и синхронизировать его с голосом. Этим мы с Рэем Милличопом занимались чуть позже, уже в монтажной. Рэй монтировал весь материал «Пайтона». Боль-

шинство звуковых эффектов я делал сам: забирался с микрофоном под одеяло, использовал разные кухонные принадлежности или просто собственный рот. Если мне нужен был диалог, я ловил кого-нибудь из ребят в коридоре, где было потише, или в гримерке, когда они снимали программу на следующую неделю, и просил их сказать нужные мне реплики.

Что касается музыки, то тут я был аккуратнее, чаще всего заранее подбирал запись, чтобы сразу попасть в ритм и избежать неточностей, хотя паузы я специально чуть-чуть затягивал, чтобы иметь пространство для маневра, если потребуется что-то синхронизировать. Начиная я всегда с небольшой и очень приблизительной раскадровки, потом по ходу дела придумывал разные штучки и что-то в ней менял. Иногда у меня заранее появлялась идея для мультфильма — тогда я рассказывал ее остальным, чтобы они могли включить ее в сценарий, подобрать связанные с ней скетчи и окружить ими мультфильм. Если никаких идей не было, я решал, какой мультфильм делать, уже когда сценарий очередной программы был готов.

Довольно быстро я понял, что не умею толком объяснить, что я собираюсь делать. Я мог долго рассказывать всем остальным сюжет или описывать идею фильма, но они только изумленно качали головами, а потом говорили: «Иди и делай». Поэтому свободы у меня было больше, чем у всех остальных участников программы. Мы устраивали обсуждения сценариев, на которых зачитывались скетчи, после чего проводилось голосование. Оценок было три: хорошо, среднее, не годится. На этих собраниях я тоже имел право голоса, то есть мог оценивать их материал, тогда как они над моим никакой власти не имели, потому что он был *fait accompli**: я просто приходил в субботу и предъявлял готовый мультфильм. В большинстве случаев он встраивался довольно удачно, скетч перетекал в мультфильм, а мультфильм — в очередной скетч, и по мере развития программы сами скетчи

* Свершившийся факт (*фр.*).

начали время от времени напоминать мультфильмы. Мы все друг на друга влияли, но у каждого были особенные таланты и навыки. Есть скетчи, по которым сейчас не определить, кто их написал, потому что порой Майк и Терри сочиняли что-нибудь совершенно в духе Джона и Грэма. Эрик вообще был великим хамелеоном: может, он был не так оригинален, как все остальные, зато он быстрее реагировал, мог моментально подхватить чужую идею и придумать, как ее по-новому развить. Кроме того, в искусстве выдумывания слов ему не было равных. Майк и Терри обычно предлагали концептуальные вещи, Джона и Грэма всегда больше интересовали конфликтные ситуации.

Музыкальную заставку выбрал я. На Би-би-си Роджер Ласт все время приносил самую разную музыку, в том числе принес как-то альбом маршей Сузы*, которые я всегда обожал. Я поставил «Колокол свободы» и сразу понял: именно это нам и нужно для начала программы: эта музыка, с ее подпрыгивающим ритмом, сразу задавала нужный тон. Когда мы снимали «Двенадцать обезьян» в Филадельфии, у нас была сцена в большом супермаркете — он назывался «Уанамейкерз» и представлял собой огромный атриум с органом. Когда я в первый раз зашел в этот магазин, орган начал играть «Марш Колокола свободы». Я, естественно, решил, что кто-то все это подстроил в ожидании моего появления, но потом оказалось, что этот марш исполняли в супермаркете ежедневно, потому что собственно сам Колокол свободы находится в Филадельфии**.

В шестидесятые годы огромную роль в анимации стала играть стилизация, разного рода визуальное цитирование,

* Джон Филип Суза (1854–1932) — американский композитор и дирижер, получивший прозвище Король Маршей, автор патриотического гимна «Stars and Stripes Forever».

** Колокол свободы является главным в американской истории символом борьбы за независимость от Великобритании. Звон этого колокола созвал жителей Филадельфии на оглашение Декларации независимости Вторым Континентальным конгрессом в 1776 г.

аллюзии на различные стили живописи и графики. Насколько сознательно вы сами участвовали в этом процессе?

Условия моей работы были таковы, что я вынужден был иметь шкаф с заготовками: скажем, фоны хранились в одном ящике, небо — в другом, здания — в третьем. Я постоянно пользовался этим набором, по-разному складывая одни и те же части и постоянно добавляя новые. На Риджент-стрит была фотостудия, куда я ежедневно отсылал книги и журналы с пометками и подробнейшими инструкциями, что, как и в каком размере нужно переснять.

Я думал, вы просто вырезали то, что вам нужно.

Ни разу в жизни я не испортил ни одной книги! Я работал на тридцатидюймовом поле (большинство аниматоров используют более узкие), так что я пользовался самым широким мультипликационным столом, который только смог достать. Это было необходимо, чтобы избавиться от теней, которые получались от наслаивания кусочков бумаги друг на друга. Под конец у меня выработалось что-то вроде аллергии на эти тени и неаккуратные края, и когда у меня были помощники, они в основном занимались тем, что закрашивали края в черный цвет, чтобы изображение по возможности напоминало 3D, — работа совсем нетворческая, но тем не менее очень важная. То есть техническое качество моих мультфильмов было совсем даже неплохим, а когда мы начали снимать на тридцать пять миллиметров, результаты стали смотреться еще лучше. Позже, для книги «(Ре)анимации смертного», мы пересняли весь материал в большой формат, три на пять дюймов, и фотографии смотрелись просто замечательно¹⁵.

Как «Пайтон» осуществил переход от телевидения к кинематографу?

Мы всегда хотели пробиться в Северную Америку, хотя таких амбиций, как у Марти Фельдмана, ни у кого из

THE ANIMATOR'S JOURNAL TERRY GILLIAM



with Lucinda Cowell

нас не было. Но нам так и не удалось вытащить туда свои программы, и мы сделали фильм «А теперь нечто совсем иное» (деньги на него дали Вик Лоундес* и «Плейбой»), чтобы проникнуть на американский рынок. К сожалению, «Коламбия», занимавшаяся распространением картины, понятия не имела, что с этим фильмом делать. Помню, они просили нас убрать скетч «Насмешка года», потому

* Виктор Лоундес (р. 1928) — ближайший соратник и доверенное лицо основателя «Плейбоя» Хью Хефнера. После легализации игрового бизнеса в Великобритании Лоундес стал директором британской сети клубов-казино «Плейбой» и получил широкую таблоидную известность как самый высокооплачиваемый топ-менеджер в Великобритании.

что так фильмы не заканчивают. Мы ответили, что нам все равно, как их заканчивают, — главное, чтобы было смешно. И тут началась битва с голливудским менталитетом. Они нам написали, что, если мы не уберем этот скетч, успех фильма они не гарантируют. Хотя на самом деле они просто не знали, как его распространять, и фильм в США провалился. В то же время он очень много собрал в Британии, что было печально, ведь публика шла смотреть старый материал, который все уже видели. Нам страшно хотелось каждый раз делать что-то новое, а людям, очевидно, нравилось по несколько раз пересматривать одно и то же.

Примерно в это же время вы поехали в турне с театрализованной программой. Как это вышло?

Когда мы делали фильм, у Тони Смита и Харви Голдсмита* родилась идея сделать из «Пайтона» сценическое шоу. На этих представлениях у нас был экран, и на нем шли анимация и некоторые скетчи, а мы в это время переодевались для живых сцен. Получалось неплохо. Сначала мы выступали в Саутгемптоне, потом поехали в турне по всей Англии. Потом проехали через всю Канаду, давая по одному представлению в каждом городе: нашу программу показывали по Си-би-си, и публика нас знала. Не забывайте, это было в семидесятые, тогда все хотели быть звездами рок-н-ролла или звездами рок-комедий, так что гастроли нам страшно нравились. Когда мы прибыли в Торонто и стали получать багаж в аэропорту, нас окружила толпа поклонников — мы почувствовали себя настоящими звездами.

Гастроли закончились в Ванкувере, потом мы поехали в Лос-Анджелес, чтобы принять участие в «Шоу Джонни Карсона», — правда, сразу по прибытии выяснилось, что Джонни в отпуске, и шоу вместо него вел Джои Бишоп. Представил он нас гениально: «Мне сказали, что эти ре-

* Тони Смит и Харви Голдсмит — британские музыкальные промоутеры. Тони Стрэттон-Смит был основателем и владельцем лейбла «Харизма рекордз», на котором «пайтоны» издавали свои песни.

бят хороши комики, давайте проверим». Тут выходим мы, и создается впечатление, что пятьсот челюстей отпадают одна за другой. Джон и Грэм вышли в женских платьях (показывали один из наших скетчей про перечниц*), потом шел борцовский поединок, в ходе которого Грэм боролся сам с собой. Ни зрители, ни Джои Бишоп вообще не врубались — и это был наш дебют в Америке!

Смущение в публике нас очень радовало: мы провоцировали столкновение мнений, заставляли людей думать. Когда мы работали над первым «пайтоновским» шоу, в Лондон приехал мой бывший начальник Харви Курцман — так тот просто не понимал, что из этого можно сделать. А у меня была такая идея: медленно убирать звук на одном из скетчей, тем самым заставляя зрителей прибавлять звук на своих телевизорах, а потом, когда они выведут его на максимум, дать такой дикий шум, от которого разорвет все до последнего телевизоры в стране. Мудрое руководство Би-би-си не позволило эту идею осуществить. Но в общем они на нас не давили, нам никто не говорил, к какой аудитории мы должны обращаться, и мы вшестером делали, что нам хотелось. Если нам было смешно, мы ставили это в сценарий. Теперь такое редко встретишь; среди моих знакомых не много людей, которым доводилось работать в таких условиях. Мы знали, что нас смотрят от четырех до шести миллионов телезрителей, — по сравнению с другими программами показатель не очень высокий, но на Би-би-си в то время никакой особой паники по поводу рейтингов не было.

Вначале на Би-би-си определенно не знали, что с нами делать, нам постоянно меняли время выхода: ситуация называлась «„Пайтон“ играет в прятки». Потом, после четвертого сезона, они нас сняли и поставили на наше время какой-то международный конный турнир, и в середине этого самого турнира была выездка, которая вы-

* *Перечница* (pepper-pot) — термин, введенный «Монти Пайтоном» для обозначения часто мелькавшего в их скетчах типа персонажей: неряшливых британских домохозяек среднего возраста, с мерзким визгливым голосом (играли их, естественно, переодетые в женское платье члены «Пайтона»).

полнялась под музыку «Колокола свободы», то есть пошла наша музыкальная тема, от нас было не избавиться! Всеобщего резонанса программа не имела: не было такого, чтобы в понедельник утром все обсуждали нашу воскресную передачу. Однако возникло впечатление, что имелась критическая масса людей, получивших от наших программ некий заряд, который их переполнял и тоже заставлял шутить. Кино такой реакции вызвать не может. Помню, мы с Мэгги, моей женой, после первого сезона были в Греции, в летнем лагере недалеко от Афин, и однажды утром проснулись оттого, что рядом кто-то пел: «Спам, спам, спам»*. Тогда я впервые понял, насколько мы популярны. Джоан Бейкуэлл интервьюировала нас для программы «Ночная линия»**, но я решил, что обсуждать серьезные вопросы в телеэфире было бы уж слишком тягостно, поэтому схватил рюкзак и укатил на несколько недель в Марокко. Я стремился спрятаться от успеха — боялся, что он меня испортит. Я знал, что успех таит в себе огромные соблазны. Страх был настолько велик, что мне пришлось бежать.

В это время вы также участвовали в проектах, никак не связанных с «Пайтоном», например в фильме ужасов «Плач баниши» (1970).

Меня пригласил Сэмюэл Аркофф. Мне все время поступали какие-то предложения, так было и с этим фильмом. Главную роль там играл Винсент Прайс, бюджет был минимальный, костюмы они взяли с картины «Тысяча дней Анны», я делал только начальные титры с ис-

* Песенка викингов из сюжета о ресторане, в меню которого все блюда содержали мясные консервы «Спам» (аллюзия на назойливую рекламную кампанию этого продукта во второй половине 1940-х гг.). Именно благодаря этому скетчу «Монти Пайтона» слово «спам» получило свое современное значение.

** *Late Night Line-Up* — дискуссионный клуб канала Би-би-си-2, выходивший в эфир с 1964 по 1972 г. Программы шли в прямом эфире и не имели ограничений по времени: программа стояла последней в сетке вещания, и разговор мог продолжаться до тех пор, пока участникам было что сказать.

пользованием дюреровских ксилографий¹⁶. Примерно в то же время я сделал титры для программы «Вильям»: она была посвящена Шекспиру и шла на канале Си-би-эс. Всем членам «Пайтона» предлагали работу на стороне: Джон снимался в кино, они с Грэмом писали сценарий «Чудотворца»*, — но, хотя нас и тянули в разные стороны, группа не распадалась¹⁷. Сила группы состояла в характере наших амбиций: нам хотелось немного другого, чем всем остальным. Мы хотели нести полную ответственность за то, что мы делаем, и не желали, чтобы нас принуждали к компромиссам.

Так что же послужило толчком для перехода «Пайтона» в кинематограф?

Основное побуждение исходило от нас с Терри Джонсом. На съемках наших телепрограмм нам все время не хватало теней и драматического света. В комедии — или легких развлекательных программах, как нас тогда называли, — драматическое освещение не использовалось. Кроме того, мы сидели в монтажной, следили, как собирают очередную программу. Продюсером и режиссером был Иэн Макнотон, но мы все время пытались рулить с заднего сиденья: «Иэн, почему камера стоит там?» — и у нас вырисовывалось все более четкое понимание, что нужно делать и чего делать нельзя. На деле монтажом руководил Терри, но все остальные, в разных сочетаниях, тоже принимали непосредственное участие. Ко времени работы над фильмом «А теперь нечто совсем иное» некоторые особенности съемки меня уже очень достали; мы ведь делали эту вещь уже не для телевидения, но снималась она по-прежнему в телевизионной манере. Так что когда поступило предложение снимать «Священный Грааль», мы с Терри заявили, что режиссерами будем мы, а не Иэн: важно было после всех наших жалоб и стенаний показать, на что мы сами способны.

* «Чудотворец» (Magic Christian, 1969) — картина Джозефа Макграта по роману Терри Сазерна с Питером Селлерсом и Ринго Старром в главных ролях.

И это не вызвало возражений у остальных членов группы?

Особых возражений не было, потому что у остальных тоже были опасения насчет Иэна, все знали его скромные возможности. А мы с Терри вели себя как всезнайки, больше всех кричали, как нужно снимать. Мы взяли на себя режиссуру и начали работать. Продюсером был Марк Форстейтер, Джулиан Дойл был мистер Все Остальное: он пригласил Терри Бедфорда поставить свет — Бедфорд прошел школу дымки и контрового света у Ридли Скотта. В то время верхняя налоговая ставка составляла девяносто процентов, поэтому все успешные деятели поп-культуры стремились избавиться от денег, чтобы получить налоговые скидки. Майкл Уайт* договорился с «Пинк Флойд», «Лед Зеппелин», Элтоном Джоном, компаниями «Айленд рекордз» и «Крисалис рекордз» («Пайтон» всегда был популярен среди поп-публики), денег набралось достаточно, и мы стали делать кино.

Как вы с Терри Джонсом делили обязанности?

Я начал делать раскадровку и работать над дизайном с Роем Смитом, Хейзел Петиг делала костюмы. Мы с Терри вложили массу энергии в поиски природы, объехали всю страну и осмотрели кучу замков. Потом приступили к съемкам, которые заняли у нас меньше пяти недель и на которые мы потратили четыреста шестьдесят тысяч фунтов. Естественно, сначала ничего не получалось. В первый съемочный день нашего первого фильма камера сломалась на первом же кадре. Мы были в Гленко¹⁸, от ближайшего места, где нам могли заменить камеру, нас отделяли многие мили. Что делать? Я был в гриме хранителя моста, все остальные тоже были в костюмах. Думаете, мы сняли общий план? Нет. Началась паника, мы наделали кучу крупных планов, которые можно было снять где угодно. Все это выглядело хаотично, но на самом деле мы работали довольно быстро и попутно учились снимать.

* Майкл Уайт — британский театральный импресарио и кинопродюсер.



И тут рыцарям сказали: «Священный Грааль не добыть без уроков фехтования»

Мы с Терри всегда были близки: казалось, наши взгляды полностью совпадают. Но как только пошла настоящая работа, проявились и разногласия. Моя одержимость внешним видом всего и вся раздражала остальных, потому что им хотелось двигаться, хотелось разыгрывать комедию дальше, а не сидеть в неловких позах, пока я выстраивал ракурсы. Я стал понимать, что снимать комедию вовсе не так весело, как мы предполагали. А тут еще два голоса — мой с одной стороны и Терри Джонса с другой — давали немножко разные указания; тогда мы решили соединить наши голоса в голосе первого помощника, Джерри Харрисона. Но тут выяснилось, что Джерри тоже хочет быть режиссером, и в итоге слышно стало только его голос, наших указаний он до команды не доносил. Пришлось его от этой обязанности освободить, а мы с Терри договорились, что он будет отвечать в основном за актеров, а я буду отвечать в основном за камеру. Я говорил Терри: давай здесь все выставим и снимем, он говорил остальным, что делать, — и пошло на удивление гладко.

Когда я теперь оглядываюсь назад, мне трудно понять, как нам удалось уложиться в сроки и бюджет, но лучше мы все равно не умели и старались как могли. Мы с Терри разошлись во мнениях, уже когда добрались до монтажной. Помните последнюю сцену с Черным Рыцарем? Мы с Грэмом сидим в лесу, то есть за нами — чернота. Дальше идет переход на Черного Рыцаря, за ним светло; потом снова идут кадры со мной и с Грэмом на фоне черноты. Терри настаивал, что выглядит все это так, как будто речь идет о двух совершенно разных местах, и требовал переснять эту сцену. Меня это все достало, я просто встал и ушел — без меня они все равно ничего переснять не могли. Терри человек очень настойчивый — ругаться он любит еще больше, чем я; иногда мне приходилось сдаваться, потому что бороться смысла не имело. Потом я возвращался в студию поздно вечером и перемонтировал все, что было сделано за день, — и он ни разу



Грязь и дерьмо, которых до того не было ни в одной комедии



Верхом под клацанье кокосовых скорлупок:
бедность спасла от посредственности

этого не заметил. Порой доходило до идиотизма, но в конце концов мы оба были довольны, и все получилось.

Уже тогда поражало, а сейчас удивляет еще больше, насколько серьезным средневековым фильмом был «Монти Пайтон и Священный Грааль», при всей пародийности его подачи. Даже Лесли Хэллиуэлл не смог удержаться, чтобы не похвалить этот фильм за «удивительно осмысленную визуализацию Средневековья».*

Мы восхищались картинами Боровчика «Гото» и «Бланш», мы любили Пазолини, так что к делу мы подходили с той же серьезностью, что и наши любимые режиссеры. Мы снимали комедию, но при этом не хотели,

* Лесли Хэллиуэлл (1929–1989) — британский историк кино, законодатель киномоды, многие годы занимался отбором фильмов для британских телеканалов.

чтобы она воспринималась как легкий развлекательный жанр. Не припомню, чтобы до нас много режиссеров-комедиантов с той же серьезностью относились к ощущению места, — даже фильмы Мела Брукса в этом отношении скорее напоминают пастиш. А мне было важно сделать декорации максимально правдоподобными, чтобы мы на их фоне смотрелись как можно более ошеломляюще. Мы все были энтузиастами кино, нам хотелось снять эпос — только у нас не было денег, чтобы снять его должным образом. Но, думаю, ограничения только улучшили фильм, потому что, если бы у нас были деньги на настоящих лошадей, нам бы не пришлось придумывать трюк с кокосовыми скорлупками, а весь смех именно в нем*. Бедность спасла нас от посредственности, к которой мы стремились!

*От эпоса в духе Сэмюэла Бронстона** — типа «Эль Сиды» или «Падения Римской империи», хотя и в этих фильмах можно много чего найти.*

Мы действительно хотели, чтобы наш фильм выглядел так же богато, но держали в голове еще и бергмановскую «Седьмую печать»¹⁹, и «Трон в крови» Куросавы. В то время эти фильмы были частью общей культуры, которая сама по себе была куда более интересной, чем общая культура таких фильмов, как «Терминатор» и «Миссия невыполнима», и мы по отношению к тогдашней культуре испытывали огромный энтузиазм. Мы все хотели быть серьезными режиссерами. На деле «Монти Пайтон и Священный Грааль» — набор скетчей. Одни сделаны в более реалистичной манере, другие выглядят абсолютно нереалистично, но собственно этим они мне и нравились: это была эклектичная смесь, но, поскольку

* В «конных» сценах рыцари короля Артура изображают езду на коне средствами пантомимы, в то время как их оруженосцы имитируют звук копыт, клацая кокосовыми скорлупками.

** Сэмюэл Бронстон (1908–1994) — кинопродюсер, специализировавшийся на постановках эпических драм. Первым придумал снимать эпические фильмы в Испании для снижения производственной стоимости и выстроил гигантские киностудии в предместье Мадрида.

правила игры все время менялись, она сохраняла некоторую свежесть. Для меня речь шла в первую очередь о текстурах — грязи и дерьме, которых до того не было ни в одной комедии. Лучшие шутки получились именно об этом. «С чего ты взял, что он король?» — «На нем говна меньше». Такие вещи без должного антуража не поставить. Мне казалось, что шутки будут тем смешнее, чем жестче и реалистичнее будет картинка. Но в любом случае времени на теоретизирование у нас не было: мы сразу впряглись, и какие-то вещи приходилось понимать уже в процессе.

В кино чем тщательнее планируешь, тем больше вероятность, что абсолютно все пойдет наперекосяк. На «Священном Граале» за две недели до начала съемок Национальное общество по охране памятников отняло у нас все замки, которые мы выбрали. Аргументация была такая, что они опасаются неуважительного с нашей стороны отношения к историческим сооружениям. В этих зданиях производились самые страшные пытки, совершались самые ужасные преступления — и теперь они должны были развалиться только от одного присутствия актеров-комедianti. В итоге мы в один день лишились всех замков, нужно было делать декорации. Вдобавок ко всему наш основной замок в Дуне — единственный настоящий замок, который мы могли снимать, — принадлежал частному лицу, и мы узнали об этом в самый последний момент. Пришлось разбираться с этим прямо на месте. Съемочная группа в полном составе приехала утром, и нам пришлось ждать, когда сын владельца замка прибудет с ключами на частном самолете, чтобы пустить нас внутрь.

В одном эпизоде мы должны были сбрасывать овцу со стены замка, но из-за того, что съемочный график был сорван, мы ее так и не получили. Тогда кто-то из группы вспомнил, что несколько дней назад видел на дорогедохлую овцу; туда отправили людей, и они притащили эту полусгнившую тушу, причем, пока ее везли, всех, кто был в машине, стошнило. Когда мы приехали на место, реквизитор — с руками по локти в крови — как раз потрошил эту овцу; мы презрительно фыркнули, когда он



Групповой портрет «пайтонов» в кольчугах.
Гиллиам второй справа

предупредил, что близко подходить не надо, но тут ветер переменялся, и на нас пахнуло. Собственно, эту набитую сеном тушку мы сбрасывали со стены. А поскольку костюмов для постановки масштабной битвы у нас тоже не было, единственное, что мы могли снять, была сцена, в которой приезжает полиция и забирает атакующую армию. На тот момент на всю армию у нас было не больше двенадцати костюмов, плюс знамена, плюс пики. Все члены съемочной группы с женами и детьми стояли на переднем плане с пиками, костюмы проглядывали кое-где в переднем ряду. Если бы у нас все шло по плану, мы бы сняли эту сцену как следует и с должным тщанием, но при этом так ничему бы и не научились. В подобных ситуациях обнаруживаешь, что из воды можно выйти сухим, что, если думать на бегу, становишься очень изобретательным. Я обожаю такие ситуации, но вместе с тем и боюсь их — так с тех пор и снимаю. Сначала тщательно

все планируешь, но где-то в глубине души надеешься, что график сорвется, а из этого почти всегда получается что-нибудь интересное, особенно если тебя окружают правильные люди, умеющие быстро соображать. Что-нибудь такое бывает на каждом фильме. Обычно я начинаю рвать и метать, но, когда смотришь на результат спустя некоторое время, обнаруживаешь, что лучшие моменты в таких ситуациях и рождаются.

Как бы то ни было, фильм мы сняли, он вышел на экраны и оказался очень успешным. А поскольку в титрах стояло «режиссеры Терри Гиллиам и Терри Джонс», я тут же стал режиссером — только и всего. До того момента на меня никто даже смотреть не хотел, но теперь, после того как я сделал фильм, от предложений не было отбоя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В 1968 г. фолк-рок-мюзикл «Волосы» стал главной сенсацией на Бродвее и породил впоследствии целую волну мюзиклов, ориентированных на молодежную аудиторию.

² Во второй повести Льюиса Кэрролла Алиса по собственному желанию проходит сквозь зеркало и попадает в мир, где все происходит наоборот.

³ Картина Роба Райнера «Это — Spinal Tap» (1983) представляет собой псевдодокументальную хронику злоключений британской хеви-метал группы во время американского турне.

⁴ Бар на Флит-стрит в Лондоне, очень популярный среди журналистов.

⁵ Вышедшие в широкий прокат короткометражные фильмы британского аниматора Боба Годфри («Полигамный Полоний» (1958), «Мультипликационный конструктор „Сделай сам“» (1959), «Руководство по рекламе для простых людей» (1962) и «И снова Камасутра» (1971) ввели моду на коллаж, новую графику и «взрослые» сюжеты в анимации.

⁶ Представитель «нового американского кинематографа», Стэн Вандербик делал в 1950-е гг. коллажи в смешанной технике и абстрактные фильмы, а затем обратился к кино, видео и компьютерной анимации. В отличие от большинства своих коллег по анде-

граундному искусству, Вандербик большое внимание уделял политической сатире и протесту, особенно в таких работах, как «Дыхание смерти» (1963) и «Надувательство» (1968).

⁷ Валериан Боровчик (1923–2006) — польский художник-график. В соавторстве с Яном Леницей создал серию весьма оригинальных и жутковатых анимационных фильмов, среди которых нужно упомянуть «Жили-были» (1957), «Дом» (1958), «Одиночество» (1961). Переехав во Францию, продолжал заниматься анимацией: снимал короткометражки (*Jeux des anges* — «Игры ангелов», 1964), полнометражные ленты (*Le Théâtre de M. et Mme Kabal* — «Театр месье и мадам Кабаль», 1967) и короткие загадочные картины с участием живых актеров. В ранних игровых фильмах «Гото, остров любви» (1969) и «Бланш» (1971) черты его прежнего стиля чудесным образом вылились в мощный романтический сюрреализм, сосредоточенный на хрупкой красоте его ведущей актрисы Лиджии Браниче. В более поздних, в основном эротических, фильмах Боровчика проявилась все возрастающая тенденция к вульгарности и непристойности.

⁸ Раскладушка с графиком, сравнивающим движение композиции в кадре с музыкой Прокофьева к фильму «Александр Невский», приводится в книге Эйзенштейна «Чувство кино».

⁹ Историк кинематографа и кинокритик Дэвид Робинсон, который сопровождал Гиллиама в московской поездке, настоял, чтобы они посетили Музей Эйзенштейна — небольшую квартиру, с любовью уставленную множеством книг Эйзенштейна и сувенирами, которые тот привозил из поездок. Один из таких сувениров — рисунок с подписью Уолта Диснея, которого Эйзенштейн знал лично и творчеством которого восхищался.

¹⁰ Марти Фельдман (1933–1983) начинал как актер варьете, в 1950-е гг. стал писать телевизионные комедийные сценарии, а в 1960-е гг. начал исполнять их сам. В 1968 г. Би-би-си запустило его первую авторскую программу «Марти». Программа «Не крутите ручку настройки» с участием Эрика Айбла, Терри Джонса, Майкла Палина и др. была запущена компанией «Редиффьюжн» в 1967 г., а со следующего сезона (1968) переехала на канал «Темз телевижн».

¹¹ Первую серию скетчей «Кью» для Би-би-си-2 Спайк Миллиган подготовил в 1969 г. Она называлась «Кью-5», позже за ней последовали еще четыре серии.

¹² Питер Кук и Дадли Мур, в начале 1960-х гг. входившие в первый состав труппы «За краем», к концу десятилетия превратились в национальную институцию: «диалоги Пита и Дада» шли на Би-би-си-2 в программе «Не только, но и...» (1965–1966, 1970).

¹³ Лон Чейни (1883–1930) был бесспорным мастером кинематографического грима, а также автором эксцентричных образов

в нескольких голливудских фантастических фильмах, в том числе в картинах «Собор Парижской Богоматери» (1923) и «Призрак Оперы» (1925). Чейни, которого часто называли «человеком с тысячей лиц», выступил автором статьи о сценическом гриме в энциклопедии «Британика».

¹⁴ Барри Левинсон, сейчас известный в основном как сценарист и режиссер фильмов «Забегаловка» (1982), «Алюминиевые человечки» (1987), «Багси» (1991), в 1970-е гг. начинал как комический актер и сценарист, часто появлялся в «Шоу Кэрол Бернетт».

¹⁵ «Animations of Mortality», ироническое руководство Гиллиама по использованию техники аппликации в мультипроизводстве, вышло в 1978 г.

¹⁶ «Плач Банши» — третий из трех малобюджетных фильмов ужасов, снятых Гордоном Хесслером в Великобритании по заказу компании «Америкэн интериэшнл пикчерз», принадлежавшей Сэмюэлу Аркоффу. В одной из рецензий на картину «Тысяча дней Анны» дается следующая оценка: «Костюмы, сами по себе прекрасные, выглядят как-то неубедительно: кажется, их только что сняли с вешалки костюмерного дома „Натанз“» (Бренда Дэвис, «Ежемесячный кинобюллетень»).

¹⁷ Экранизация антикапиталистической сатиры Терри Сазерна «Чудотворец» в 1969 г. стала поводом для появления новой стилистики нарочитой безвкусицы в скетчах Клиза и Чепмена.

¹⁸ Долина на юго-западе Хайленда в Шотландии.

¹⁹ Средневековый фильм-моралите Ингмара Бергмана «Седьмая печать» (1956, Швеция).

«Бармаглот»

и удовольствие от работы

с настоящими актерами;

по стопам Дзефирелли за «Житием Брайана»

В шестидесятые годы американцы играли огромную роль в британском кинопроизводстве, так что к началу семидесятых многим из них удалось более или менее окончательно обосноваться в Соединенном Королевстве. Отразился ли на вас лично успех этих людей?

Одной из причин, по которой я приехал в Британию, был Дик Лестер; я находился под огромным впечатлением от его «Фильма прыжков, беготни, стояния на месте», а затем и от битловских картин¹. Я познакомился с Лестером, когда он снимал «Трех мушкетеров», и он предложил мне заняться сценарием его следующего проекта². В те годы в нем кипела безудержная энергия, он несся во все стороны сразу.

Почувствовали ли вы родственный дух в исторических фильмах Лестера? В них есть искренняя увлеченность точностью постановки и любовь к деталям, но в то же время и отчаянное желание избежать всякой серьезности, чем и объясняется современное ироническое отношение к материалу. Похоже, только в «Робине и Мэриан» удалось достичь того же баланса между мифом и совре-*

* В советский прокат выходил под названием «Возвращение Робина Гуда».

менностью, какой мы видим, скажем, в «Эль Сиде» или в картине «Властелин войны»^{*}.

Я считал, что в «Робине и Мэриан» Лестер делает то же самое, что пытались сделать мы, только делает это лучше и располагает бóльшим бюджетом³. По-настоящему мне понравился первый фильм про мушкетеров: Дэвид Уоткинс поставил гениальный свет, там были прекрасные костюмы и шутки соотносились с периодом, о котором шла речь, — кроме тех моментов, когда Дик не мог удержаться, чтобы не вставить свои фирменные чисто словесные приколы; мне в эти моменты все время хочется сказать: «Прекрати немедленно».

В конце шестидесятых — начале семидесятых заигрывать с историей было очень модно.

Ричард Уильямс^{**} делал анимированные куски для «Атаки легкой кавалерии» — мне эта вещь в общем понравилась, если не считать того, что мне хотелось понять, что именно пошло не так в этой атаке, а фильм в этом отношении совершенно сбивал с толку⁴. Сценарий этой картины писал Чарльз Вуд (он же написал для Лестера «Как я выиграл войну»^{***}), и в ней присутствовал тот же злой и острый юмор: отношение к истории было серьезным, но никакой напыщенности и официоза не допускалось. Сэнди Либерсон (он тогда работал с Дэвидом Путтнэмом) привлек меня к проекту под названием «Третья мировая война и прочие вещи», в котором долж-

^{*} «Властелин войны» — исторический фильм Франклина Шеффнера, вышел на экраны в 1965 г. Действие разворачивается в XI в. Картина считается первым на американском экране негламурным изображением Средневековья, с его грязью, грубостью и насилием.

^{**} Ричард Уильямс (р. 1933) — канадский аниматор, режиссер и продюсер. Наибольшую известность принесла ему картина «Кто подставил кролика Роджера» (1988), где он выступал в качестве режиссера-аниматора. Уильямс часто занимался дизайном начальных титров: ему принадлежат титры в картинах «Что нового, киска?» (1965) и в нескольких «Розовых пантерах».

^{***} «Как я выиграл войну» (1967) — сатирический фильм о Второй мировой войне с Джоном Ленноном в роли британского офицера Гудбоя.

ны были использоваться песни «Битлз» и документальные кадры Второй мировой войны и других военных операций⁵. Я должен был стать режиссером фильма и сделать для картины всю анимацию. Но у меня почему-то ничего не получалось, и в какой-то момент Сэнди спросил, что бы мне на самом деле хотелось сделать. Я рассказал ему, что у меня есть идея фильма под названием «Бармаглот», и он ответил: «Так давай его снимем». Достаточно было одного звонка Джону Голдстоуну^{*}, и у нас появилось финансирование по той же схеме, что и на «Священном Граале».

Над сценарием я работал вместе с Чаком Элверсоном — он работал помощником редактора в журнале «Хелп!» до меня, а к тому моменту уже жил в Уэльсе. Была куча идей, которые я собирался воплотить на «Священном Граале», но не смог, а в то же время я не собирался тратить всю свою жизнь на одну только комедию. Я хотел иметь дело со всем на свете, чтобы были приключения, саспенс, любовь, текстуры, запахи, атмосфера. Я был наивный и самонадеянный, я полагал, что можно сделать средневековую картину с массой комических эпизодов, снять в ней трех «пайтонов» (Майк Пэлин в главной роли, Терри Джонс и я сам в эпизодических), но при этом избежать обвинений в производстве очередного «пайтоновского» фильма.

Меня чрезвычайно занимала идея мира, в котором всеобщий страх перед чудовищем создает благоприятную ситуацию для бизнеса. Тема коммерции проходит через весь фильм. Хотя на самом деле речь там идет о столкновении сказок.. история о ленивце, которому все время достается счастливый конец из другой сказки. Я придумал ему такое наказание за то, что мечты у него совсем уж жалкие. Мастерство и ремесло — еще одна важная для фильма тема: Майк Пэлин играет Денниса, первую версию чиновника-

^{*} Джон Голдстоун (р. 1943) — британский комедийный продюсер, сотрудничавший с «Монти Пайтоном» на всех картинах и впоследствии много занимавшийся продвижением британской комедии на американском рынке.



«Бармаглот»: Деннису (Майку Пэлину) хочется организовать маленькое дело и жениться на соседке-толстухе

бюрократа Сэма Лоури из «Бразилии». Отец у него ремесленник, бочар, но Денниса больше интересует бухгалтерия. Он похож на парня откуда-нибудь со Среднего Запада, все мечты которого ограничиваются приобретением магазина, торгующего подержанными малинами. Запросы у него минимальные: ему хочется организовать маленькое дело и жениться на соседке-толстухе; вместо этого ему достаются полкоролевства и прекрасная принцесса — то есть его мечтам не суждено сбыться. Меня по-настоящему занимала эта идея столкновения двух сказок. Мы начали снимать, время тогда было сказочное, бюджет был больше, чем на «Граале», я мог играть со спецэффектами и чудовищами, сколько моей душе было угодно, — но тут же все опять пошло не так, как я планировал.

На «Бармаглоте» моим первым большим открытием были актеры: я понял, что, в отличие от «пайтонов», на-

стоящие актеры слушают, что ты им говоришь, и довольно часто так и делают. «Пайтоны» на любую просьбу начинали огрызаться: зачем, мол, это делать, это неудобно. Дальше нужно было на них давить: «Слушайте, сукины дети, вы написали этот скетч, и, если вы хотите, чтобы мы его сняли, нужно сделать так, так и так». Я все время работал нянькой и под конец сильно от них устал. А теперь достаточно было сказать: «Макс, ложись вон там, и мы измажем тебя глиной», и актер шел и послушно выполнял все мои распоряжения. Мне трудно было в это поверить; собственно, этим режиссер и должен заниматься.

Как раз тогда немецкая телекомпания закончила съемки «Женитьбы Фигаро», и декорации еще стояли нетронутые. Это был не тот период, все в них было не то, но я решил, что мы их возьмем. В итоге мы купили эти декорации за пять тысяч фунтов, то есть за ту сумму, которую им бы пришлось платить за снос, и переоборудовали их в средневековый купеческий дом. В Шеппертоне были еще отличные уличные декорации, оставшиеся от картины «Оливер!», — из них сумели сделать средневековую улицу. Мы были едва ли не последней группой, которая смогла ими воспользоваться; сейчас в Британии постоянных декораций не осталось⁶.

То есть «Бармаглот» полностью снимался в студии?

Нет, у нас было два настоящих замка: Пемброк и Чепстоу. Собственно, мне нравится смешивать реальные вещи с только что выстроенными: если все сделать правильно, можно надеяться, что зритель не заметит разницы. Еще я обожаю подбирать где попало разные ненужные вещи; я то и дело ходил на задворки и таскал декорации из куч, предназначенных для сжигания. Там как раз снимали одну из «Розовых пантер», и Блейк Эдвардс выстроил на задворках целый замок⁷. Мне хотелось этот замок использовать, но они нам не разрешили, поэтому я стал таскать у них разные куски — то, что они все равно уже выбросили. Там была сточная



«Бармаглот»: как сделать замок из драпировок и света

труба, и я специально написал сцену для этих декораций — в конце концов мы же собирались снимать предельно непристойную картину. В общем, появилась сцена, в которой Майк решает, что он нашел нужную лазейку в город, а потом соображает, куда он забрался. Но люди с «Пантеры» узнали, что мы задействуем эти декорации, и, перед тем как выбросить, все перелома-ли. Блейку Эдвардсу было легче все сломать, чем дать нам их переделать, притом что никто бы никогда не догадался, что это одни и те же декорации. Мы снимали как партизаны: воровали и тащили все, что только можно.

Денег на интерьеры замка у нас не было, мы просто повесили черные драпировки. Еще у нас были большие булыжники, но только для освещенных частей площад-ки — во всех прочих местах на полу в студии вообще

ничего не было. На окнах мы соорудили глубокие короб-ки, чтобы стены казались толстыми, а на самом деле стен никаких не было — висел один черный плюш. Когда нам приходилось строить декорации каменных стен, выше двух с половиной метров они нигде не поднимались; по-том мы выставляли свет так, чтобы казалось, будто ка-мень везде, от пола до потолка. Замечательный, кстати, метод. У нас был коридор, состоявший из одних фанер-ных арок, я все время его видоизменял, и он каждый раз превращался в другой коридор. Начинаешь понимать, как мало нужно, чтобы сделать вполне пригодную для съемок декорацию.

Сейчас я по разным поводам оглядываюсь на эти фильмы и удивляюсь, почему я сейчас так не работаю. Отчасти потому, что я стал слишком успешным, и с громкими именами в титрах такие вещи себе уже не по-зволишь. Но даже на дешевых картинах съемочная груп-па не желает импровизировать — им надо, чтобы все бы-ло настоящее. В «Бармаглоте» есть сцена, когда трактир-щика Бернарда Бресслау выпускают из тюрьмы, — и мои декораторы собирались ради этого строить тюремную ка-меру. Я им говорю: «Стройте! Берите одно из наших окон с черным плюшем, ставьте решетку на передний план — и больше мне для камеры ничего не нужно». Потом была сцена в соборе: опять же все, что нам пона-добилось, — круглое окно-розетка, алтарь и пара колонн на переднем плане. В съемочной группе кто-нибудь по-стоянно жаловался, потому что в то время все почему-то верили в «пайтоновские» миллионы и думали, что им просто не дают этими миллионами воспользоваться. Не то чтобы кто-то хотел чего-то для себя лично — каждый хотел, чтобы его работа в картине смотрелась как можно лучше.

Только они не понимали, что никаких «пайтонов-ских» миллионов и в помине не было. Даже когда мы с «пайтонами» поехали в Америку (примерно в это же вре-мя), нас транслировал только один канал — Пи-би-эс, некоммерческое телевидение. То есть никаких таких де-нег не было.



Король Бруно Сомнительный (Макс Уолл):
рисунок, ставший реальностью в «Бармаглоте»

Контролируете ли вы работу художника-постановщика на своих фильмах? Это должно создавать дополнительные сложности для ваших сотрудников.

Конечно контролирую, причем на всех фильмах. Я не могу не нарисовать и не могу не сказать, как это все должно выглядеть. Но это всегда совместная работа. Идеи у меня всегда очень четкие, и я их либо показываю на рисунке, либо даю сноску и объясняю, что именно я хочу. Когда работаешь с опытными профессионалами, они подхватывают идею и доводят ее до замечательного воплощения — возьмите, к примеру, Хейзел Петиг, художника по костюмам на «Бармаглоте», и слоеные одежды Макса Уолла в роли короля Бруно Сомнительного. Я сделал рисунок, а она превратила его во вполне правдоподобные

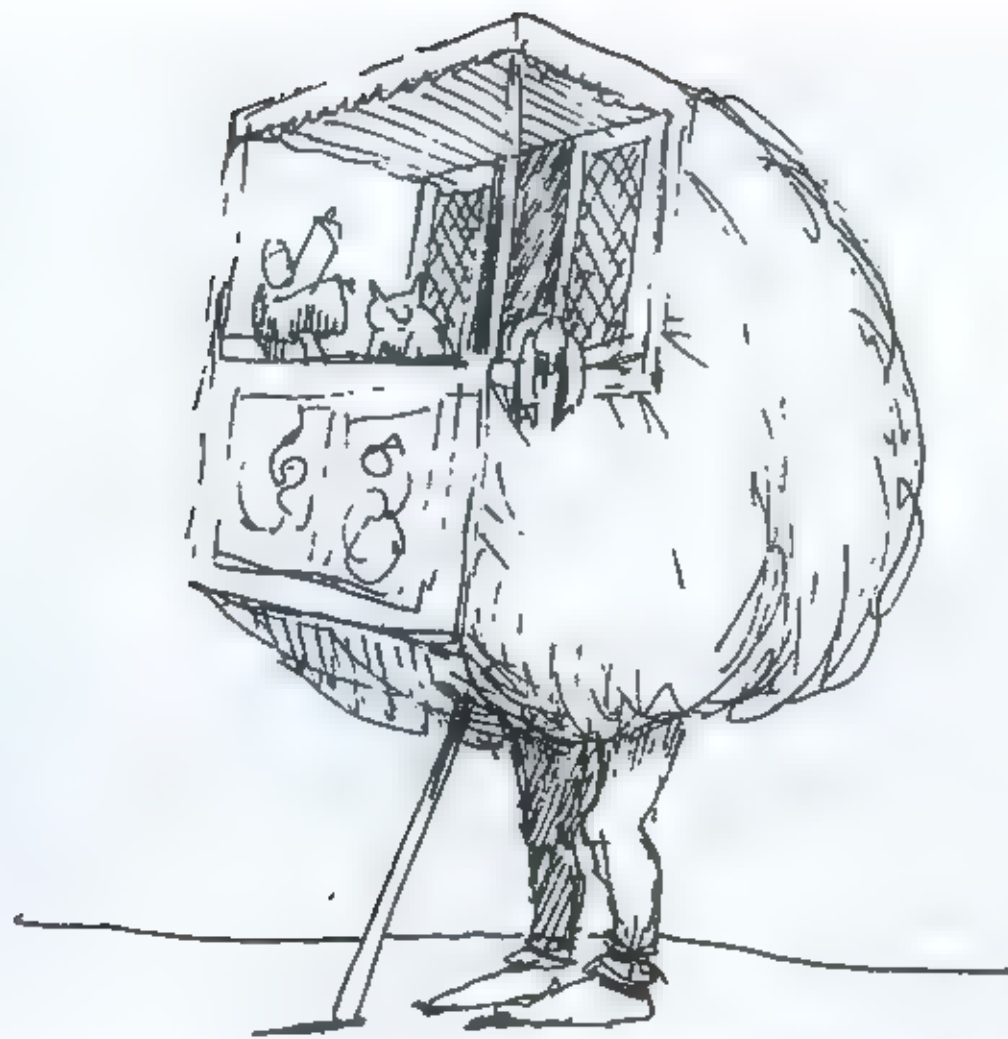
одежды и при этом сохранила некоторую мультяшность. С хорошими людьми работать одно удовольствие, потому что, когда у меня появляется какая-то идея, у них возникает еще более интересная идея — и так далее; мы движемся скачками, и конечный результат всегда получается лучше, чем если бы они взяли и сделали ровно то, что я просил.

Собственно, здесь я не согласен с режиссерами типа Антониони или Висконти, на почитании которых я вырос: такое впечатление, что они абсолютно точно знали, что им нужно, ни дюйма вправо, ни дюйма влево. Опыт подсказывает, что такого просто не бывает, а они все равно пытаются убедить, что всегда все знают. Миру нужно было верить, что режиссер есть *auteur**. Несомненно, это была болезненная реакция на студийную систему, и мне хотелось верить в это ничуть не меньше, чем всем остальным, тем более что я сам хотел быть таким автором.

*Странно, что идея спасения режиссеров, не имевших возможности для самовыражения, страдавших под игом старой студийной системы и снимавших одно жанровое кино, превратилась в представление о режиссере как о тиране и гении. То есть когда-то людей нужно было убеждать, что Дж. Эдгар Ульмер, или Джозеф Льюис, или Сэм Фуллер были *auteurs*, несмотря на все видимости и кажимости. Но когда речь идет об Антониони, или о Висконти, или о Скорсезе, или, к примеру, о вас, то, при всей очевидной разнице между режиссерами, совершенно ясно, что картины этих режиссеров полны личных особенностей, всюду расставлены автографы.*

Меня, конечно, можно считать автором — в том смысле, в каком это слово сейчас используется, но я при этом сотрудничаю с другими людьми гораздо больше, чем думают. Когда кругом столько талантливых людей — будь то актеры или художники, хочется восполь-

* Автор, творец (фр.).



*Puppeteer - dog following
Puppeteer sitting
down with hand
for drink*

*USE PROP
LIKE BLIND MAN'S
STICK WHEN HE
WALKS AROUND*

Кукловод, разыгрывающий историю Бармаглота. Кукловод присаживается и выпивает вместе со своим героем. Взять палку наподобие трости, которой слепые прокладывают себе дорогу.

«Кукловод из „Бармаглота“»: от рисунка...

зоваться их талантом, преодолеть узкие рамки собственных представлений. Знаю, все, кто работал на моих картинах, говорят потом, что это были самые сложные фильмы в их жизни, потому что в этих фильмах амбиций всегда больше, чем денег или времени на их осуществление; но в конце концов все, кто со мной работал, остаются довольны, потому что то, что они сделали, появляется на экране и всегда должным образом представлено. Я на всех давлю, всех подгоняю, и все очень напряженно работают, потому что они знают, что я ценю то, что они делают.



...к репетициям под руководством режиссера

На «Бармаглоте» я всю дорогу сидел у себя в углу, пытаюсь придумать, как решить очередную проблему, и ко мне то и дело приходили декораторы и спрашивали: «Терри, может, сделаем так и так?» Первой реакцией всегда было желание послать этих декораторов подальше, но потом я понимал, что они говорят дело, что они

только что показали мне, как выйти из безвыходной ситуации, в которую я сам себя загнал. Когда я поехал в Штаты снимать «Короля-рыбака», основная проблема была в том, чтобы заставить людей, работавших на картине, открыться и осознать себя участниками съемочного процесса. В отношении кинопроизводства американцы — абсолютные фашисты: стоит режиссеру щелкнуть пальцами, и люди разбегаются в страхе. Только через несколько недель мне удалось убедить их, что я не бог, что мне требуется их участие, мне нужно, чтобы они высказывали свои сомнения и вопросы. Чем более успешным я становлюсь, тем сильнее у окружающих желание переложить всю ответственность на мои плечи, а я такие ситуации ненавижу, я впадаю в ступор. Все должны разделять ответственность и вину, а критику я уж как-нибудь вынесу — в конце концов это моя работа.

Как вам кажется, почему «Бармаглот» не имел большого успеха ни у публики, ни у критиков?

Думаю, основная причина в том, что его продавали как «пайтоновскую» картину, и в таком качестве он ожиданий публики не оправдал. В Германии, Польше и других странах, где «Пайтон» известен не был, картину приняли очень хорошо, отзывы поступали исключительно хвалебные — а там, где «Пайтона» знали, публика ничего, кроме «Пайтона», в картине видеть не хотела. Фильм действительно смешной, но только вполовину смешной — на все остальное, что я пытался сделать, никто не обратил внимания.

У меня хватило смелости обратиться к нью-йоркским критикам с заявлением, что «Бармаглот» — не «пайтоновский» фильм и что если и есть вещь, в связи с которой его следует рассматривать, то я бы предложил рассматривать его как дань почитания Брейгелю и Босху. На это критики, конечно же, обозлились. К нью-йоркским критикам не принято обращаться с разъяснениями о том, как следует рассматривать картину, так что рецен-

зии сочли ядом и распространяли злобу. Поучаствовал даже «Ньюсуик»: «Гиллиам Сомнительный» называлась статья, посвященная больше мне, а не картине. Как я мог упомянуть великих художников, наподобие Брейгеля и Босха, в одном ряду с этой грязной похабщиной? Похоже, они ни разу не рассматривали эти картины: ведь персонажи там только и делают, что испражняются; юмора и человечности в Брейгеле и Босхе никто не видел. Ведь эти художники создали огромные, простирающиеся во все стороны миры: распятие всегда обнаруживается где-то вдали, а кругом не прекращается карнавал. Естественно, это переходный фильм, потому что я все еще оставался «пайтоном», но я знаю, что он работает и на совершенно другом уровне.

Думаю, он нравился детям, но как раз детям его смотреть не разрешили, сочтя слишком грязным и непристойным, — полный идиотизм, если вспомнить, какой бред им смотреть разрешают. Как бы то ни было, финансового успеха фильм не имел и окупился лишь через много лет, но все-таки окупился, деньги всем вернули, и к настоящему моменту каждый даже получил какую-то прибыль. Я лично думаю, что там есть замечательные моменты, кое-что нужно было сделать иначе, но во многих отношениях это вполне симпатичное кино. Для меня эта картина была первым шансом оторваться от «Пайтона» и попробовать заняться чем-то другим: здесь есть и любовная линия, и приключенческая, но «пайтоновские» шутки все же присутствуют.

Но ведь подобные порывы угадывались уже и в «пайтоновских» картинах?

Да, в «Священном Граале» много человеческого, но мне кажется, что в «Бармаглоте» присутствует иная человечность. Один из моих самых любимых персонажей — Уот Дэбни, бондарь с отрезанной ногой. Для меня он является лучшим воплощением человеческого духа: как бы плохо ни было, он не сдается и не жалуется. Он очень деятельный человек: «Так вот, работу я потерял,

тогда я отрубил себе ногу и начал просить милостыню — и дело пошло! Давай и ты со мной!» Когда Деннис отказывается, он кричит ему вслед: «Ты упускаешь блестящую возможность!» Дальше по ходу фильма понятно, что дела идут уже не так хорошо, он отрубил себе вторую ногу, но все такой же бойкий, желает всем доброго утра направо и налево. Обожаю этого персонажа, он полностью взят с одной из картин Босха: там сидит такой человечек, одетый совершенно по-другому, чем все остальные, перед ним разостлано полотно, и на нем лежит отрубленная ступня⁸.

Проблемы с «Бармаглотом» могут объясняться и названием фильма: вероятно, публика ожидала увидеть экранизацию стихотворения Льюиса Кэрролла⁹.

Ничего общего со стихотворением фильм не имеет, за исключением того, что чудовище «в глуше рымит» и появляется с громом и молнией из леса. Люди обратили внимание именно на это, и решили, что раз «Бармаглот» всего лишь стишок-бессмыслица, то и фильм, соответственно, тоже бессмыслица. Вполне возможно, что люди настраивались на Льюиса Кэрролла, и поэтому картина их разочаровала. Я просто реагирую на то, что меня вдохновляет. Меня до сих пор спрашивают: «Почему „Бразилия“?» Помню, Дик Лестер опасался, что такое название может погубить весь фильм, — и это после того, как сам снял картину под названием «Куба». Мне хотелось выйти за какие-то рамки — как в колледже, когда вся группа на семинаре горячо обсуждала невозможность того или невозможность сего, а я выходил на улицу и представлял им живьем то, невозможность чего они только что обсуждали. Порой самые туманные названия оказываются вполне подходящими — типа «Касабланки» или «Марокко»*, а есть точные названия, которые при этом не работают. Все это очень тонкие вещи.

* «Марокко» (США, 1930) — картина Йозефа фон Штернберга с Гэри Купером и Марлен Дитрих в главных ролях.

В случае с «Бармаглотом» сама идея возникла из стихотворения Льюиса Кэрролла, от него я получил первый толчок.

Варкалось. Хливкие шорьки
Пырялись по наве.
И хрюкотали зелюки,
Как мюмзики в мове.

Буквально с первых строк передо мной вставал особый мир, со своими персонажами, своими фактурами, формами и цветами. Все уже было заложено в этих словах, и все это предстало передо мной в виде средневекового мира, хотя вовсе не обязательно это должно было быть именно Средневековье. К Тенниелу¹⁰ все это тоже имело слабое отношение, гораздо больше здесь было от Магритта, который просто ради прикола дает картинам все эти загадочные названия; во мне тоже это есть, я не могу не играть в сюрреалистские игры, когда берется слово и берется вещь и в голове должна возникнуть ассоциация, устанавливающая между ними какую-то связь¹¹. Но, видимо, моя проблема состоит в том, что я использую вещи, уже и так перегруженные ассоциациями. Например, когда мы заявили, что «Двенадцать обезьян» появились под влиянием «Взлетной полосы», все рецензенты подробно рассказали о существующих между этими фильмами связях, притом что я сам еще не видел «Взлетной полосы», когда снимал этот фильм¹².

Мы честно объявили, откуда возникла сценарная идея, точно так же как «Бармаглот» — честное признание о том, откуда началось кино, пока не превратилось в нечто совершенно другое. «Бармаглот» дал необходимый заряд вдохновения. Моя жена Мэгги говорит, что я все время снимаю один и тот же фильм, меняются только костюмы, — сейчас я и сам склонен думать, что все мои картины действительно об одном. Даже с последними фильмами, снятыми по чужим сценариям, дело обстоит так же: я возвращаюсь к одному и тому же, снимаю тот же самый фильм: вот есть общество и есть человек в этом



Принцесса, оболваненная больше, чем шляпник
(Дебора Фаллендер)

обществе; вот человек, у которого есть какая-то мечта; вот маленький человек, который чего-то достигает, так толком и не разобравшись, чего он хотел: ему достается лучшая доля или худшая доля, но редко когда оказываются реализованными его собственные желания; всегда присутствуют поиски; всегда есть ощущение паранойи, как в «Бразилии»; всегда присутствует жадность, как у купцов в «Бармаглоте»; всегда есть тема ремесленничества и всегда есть любовь — хотя чаще всего она направлена совершенно не туда или заранее обречена.

Мне очень нравится принцесса, которая сидит в башне, — оболваненная, как шляпник, живущая в мире романтических мечтаний; и тут появляется парень, который полностью ее мечтаниям соответствует, и он оказывается жертвой этих мечтаний — «мой герой», — но сама-то она

абсолютно ненормальная. Я обожаю ситуации, в которых людям приходится совершать героические поступки, даже если в обычной жизни они никаких признаков героизма не проявляют. Некая часть меня, как мне кажется, все время пытается соревноваться с Лукасом и Спилбергом — обычно я не говорю этого на публике, — поскольку я склонен думать, что они не идут до конца, что представления о мире у них излишне упрощенные. Мне интересно другое: я беру тот тип кинематографа, который считается нормальным и успешным в данное конкретное время, и пытаюсь с ним поиграть, используя его как приманку для зрителя.

После «Бразилии» я довольно много общался с Лукасом на ранчо Скайуокер*, и тогда выяснилось, что он действительно верит в злую природу Дарта Вейдера. Я пытался ему объяснить, что ничего злого в нем нет, что он просто плохой парень в черной шляпе, о приходе которого все узнают заранее. Скорее, зло олицетворяет Майк Пэлин в «Бразилии»: лучший друг, прекрасный семьянин, готовый из карьерных или каких-то еще соображений пойти на самые страшные пытки и преступления. Здесь неизвестно, откуда появляется зло. Вот это по-настоящему тревожно, а то, что делают Джордж и Стивен, — всего лишь мультики, бесспорно очень хорошие мультики, но претендуют-то они оба на нечто более глубокое, но ничего более глубокого я там обнаружить не смог. Их отрицательные герои напоминают диснеевских персонажей — они всегда самые смешные. А я пытаюсь поставить все эти вещи с ног на голову.

На самом деле Джордж снимал «Звездные войны» в Элстри ровно в то же время, когда я делал «Бармаглота» в Шеппертоне. У нас были свои футболки, и у них были

* Ранчо Скайуокер — поместье режиссера Джорджа Лукаса, расположенное в графстве Марин, в Калифорнии. На ранчо содержатся разные животные, есть виноградники, огороды (урожай которых используется расположенным на ранчо рестораном), бассейн, спортивные площадки, искусственное озеро, обсерватория, несколько кинотеатров, огромная библиотека под стеклянным куполом. Ранчо используется как режиссерский дом отдыха, сам Лукас постоянно там не живет.

свои футболки, и многие члены съемочной группы работали сразу на обеих картинах. Помню, они ко мне подходили и говорили, что Лукас-де сам не знает, чего хочет, что там творится черт знает что: «Мы строим все эти огромные декорации, а он потом снимает какую-то мелочь в самом углу». А работать на «Бармаглоте» им как раз нравилось. Потом фильмы вышли на экраны, «бармаглотовские» майки моментально исчезли, зато появились майки со «Звездными войнами»: «Ах, боже мой, Джордж такой замечательный, абсолютно гениальный человек». Симпатии съемочной группы крайне непостоянны. Со мной все время так бывает: пока мы работаем, всем все нравится, все уверены, что мы делаем замечательный интересный фильм, а потом они удивляются, что публика так не думает.

Отчасти я сам в этом виноват: никаких послаблений для публики я не делаю, но есть и другая причина — никто особенно не старается продвигать мои картины так, как их нужно продвигать. В самом начале мы работали с небольшой дистрибьюторской компанией «Синема-5»; ее возглавлял Дон Ругофф — во многих отношениях человек замечательный, но в то же время совершенно кошмарный. У него были свои кинотеатры в Нью-Йорке, он закачивал огромные деньги в «Нью-Йорк таймс», с «Бармаглотом» он вертелся как мог, но так и не придумал, как его продавать, и в конце концов стал рекламировать картину как «манти-пайтоновского „Бармаглота“», то есть стал делать ту единственную вещь, которую я ему делать запретил. Нам пришлось остановить кампанию, поскольку «Пайтон» всегда очень бдительно следил, чтобы «пайтоновский» бренд не использовался для продвижения «непайтоновских» вещей, — об этом заботилась как группа в целом, так и каждый в отдельности. В результате публика так и не поняла, что за картина этот «Бармаглот».

Думаю, вы правы насчет названий, насчет того, как подать картину публике, что нужно давать на афишах, но я абсолютно одержим идеей ничего им не рассказывать: мне важно, чтобы они приходили открытыми для

восприятия, хотя я прекрасно понимаю, что мир устроен иным образом. Собственно, поэтому я верю в футболки, книжки, журналы, картинки — в любые средства, способные помочь фильму выбраться в мир. По сути, ты рассыпаешь семена и рассеиваешь его по миру всеми доступными путями¹³.

Самое страшное для человека, стремящегося снимать популярное кино, — это стать предметом для изучения в какой-нибудь киношколе, а именно это со мной то и дело происходит. Мне абсолютно не хочется воодушевлять студентов-киноведов, мне хочется воодушевлять публику. Помню, Джордж Перри¹⁴ организовал большой семинар, благодаря которому я смог приехать в Миннеаполис с «Бармаглотом» — впервые с тех пор, как мы уехали оттуда в пятидесятые годы; там была куча очень серьезных людей, обожавших разные аудиовизуальные штучки. После просмотра «Бармаглота» публика, как водится, пребывала в полном недоумении; они не знали, как воспринимать всю эту красоту в сопоставлении с грубоватым юмором. Тогда я поднялся и начал их очаровывать — и кино им тоже стало нравиться, потому что им понравился я. Меня всегда это бесит: я хочу, чтобы фильмы оценивались сами по себе. Но как только они почувствовали меня лично, им стало проще понять картину.

Как это вы до сих пор удивляетесь тому, что публика не сразу принимает тон ваших картин, особенно когда она ждет картины в «пайтоновском» духе? Но раз уж это был ваш первый сольный режиссерский опыт, расскажите, какие еще уроки вы из него извлекли?

В самом конце, когда нам нужно было показать картину какому-то голландскому дистрибьютору в лаборатории «Техниколор», а саундтрека вместе с фильмом почему-то не оказалось, пришлось показывать только картинку. Тогда я понял, что она поразительно красива, и удивился, зачем мне вообще нужен был диалог со всеми этими дешевыми шутками. По крайней мере в этой об-

ласти мы достигли того, что я хотел, и я очень этим горжусь.

Еще до того у меня были сложности в отношениях с монтажером Майком Брэдселлом. У него был опыт работы с Кеном Расселом и с другими, но никогда до этого ему не приходилось встречать режиссера, ни на минуту не выходящего из монтажной. Он приятный, очень хороший человек — просто он никак не мог смириться с тем, что я хотел и монтаж полностью взять в свои руки. Тогда я впервые понял, как, вообще-то, делается монтаж. Режиссер снимает картину, монтажер собирает все это вместе, потом они просматривают первую версию, делаются какие-то замечания; монтажер возвращается в монтажную, готовит следующую версию и снова приглашает режиссера. Я был в шоке: я всегда думал, что режиссеры всё без исключения делают своими руками, — оказалось, что нет. Мне хотелось приложить руку к каждому кадру. А поскольку раньше я занимался анимацией, то видел каждый кадр — что полезно, особенно когда речь идет о спецэффектах. Но в других ситуациях, когда я сидел, монтировал и вырезал по одному кадру то там, то здесь, монтажеры с ума сходили, обнаружив все эти конвертики с отдельными кадрами, которые я нарезал в три часа ночи, покадрово просматривая каждую склейку. С годами я исправился, последние несколько фильмов я уже так не монтировал, за исключением разве что нескольких сцен. Но я до сих пор чувствую, что мне приходится себя сдерживать.

Потом был еще этот монстр. Мне всегда не нравилось, что в кино чудовищ представляют люди, одетые в резиновые костюмы, что ноги у них гнутся не так, как должны гнуться у животных, и что это с первого же взгляда очевидно. Так что когда мы стали делать Бармаглота (эскиз которого отдаленно напоминал рисунок Тенниела) и поняли, что ничего другого, кроме человека в резиновом костюме, себе позволить не можем, я решил, что тогда этого человека надо развернуть задом наперед, чтобы у него хотя бы колени сгибались как надо. Кроме того, у стоящего задом наперед человека руки естественным об-



После Тенниела: Бармаглот в виде движущегося задом наперед человека в резиновом костюме

разом превращаются в крылья. Голову мы двигали с помощью крана — такая большая марионетка на тросах, а самого монстра играл танцор, который ходил задом наперед и хлопал руками-крыльями. Результат получился довольно необычный — так сразу и не поймешь, как это чудовище сделано. Танцору работалось чрезвычайно сложно: приходилось двигаться задом наперед на жаре, в жуткой духоте, и в какой-то момент он споткнулся, упал и обрушил всю конструкцию. Я решил не выкидывать этот момент, потому что кадр получился замечательный,



«Бармаглот»: приемы мультипликации превращаются в спецэффекты

и переделал под него сценарий. Единственное, о чем я жалею, — что не сделал кадр, в котором нога топает по земле, в обратной прокрутке, потому что, когда смотришь этот момент в обратном направлении, в ногах ощущается реальный вес и все вместе выглядит гениально.

Тогда у меня появилась возможность преобразовать мультипликационные приемы в спецэффекты и понять кое-что об устройстве восприятия. В фильме есть момент, когда Черный Рыцарь слезает с коня и падает. Когда мы это снимали, лучшим дублем оказался тот, который был сделан с рук, но, поскольку камера там двигалась, в какой-то момент в кадр попал грузовик с декорациями. Я пытался поработать с этим кадром: увеличивал и что только с ним не делал, чтобы избавиться от этого грузовика. Но получалось только хуже, и в конце концов я его так и оставил — и оказалось, что грузовик почему-то никто не замечает, хотя он занимает полкадра. Такое впе-



Процессия флагеллантов в «Бармаглоте» под предводительством Главного Фанатика (Грэм Кроуден)

чатление, что мозг просто не принимает такую огромную ошибку посреди этого средневекового мира и затушевывает ее.

Был еще проход флагеллантов, где мы даем вертикальную панораму снизу вверх, и в кадр попадает куча коробок из-под камер, накрытая сверху брезентом, — и опять все это остается незамеченным. Или взять ситуацию с саморазрушающейся оружейной мастерской. Когда мы дошли до этой сцены, у нас уже закончились деньги, ее нужно было как-то снять за день. А такие вещи точному планированию не поддаются — в какой-то момент приходится просто стоять и давать указания: «Пол, прокати эту штуку по площадке, толкни вон ту штуку, опрокинь сюда эту ерунду» — и, что самое удивительное, все получается. Эту сцену я особенно люблю, потому что в ней показано разрушение сборочной линии, это моя месть заводу «Шевроле». Но когда снимаешь такие вещи

за день, начинаешь понимать, что сойти с рук может все, что угодно. Каждый начинает тебе объяснять, что этого сделать нельзя, того сделать нельзя, что времени не хватает, а ты просто стоишь на площадке и снимаешь кино мультипликационными методами. Если бы снимал такую сцену сейчас, я бы оставил на нее неделю — и она бы стоила диких денег.

Стала бы она от этого лучше?

Нет, думаю, что на самом деле не стала бы. Еще одну вещь я освоил на этом фильме: съемочной группе было сказано собрать минимальный комплект самых необходимых декораций, который можно везде с собой возить: что-нибудь для переднего плана, угол какого-нибудь дома — в общем, небольшой конструктор. С тех пор я всегда так делаю, и в некоторых ситуациях этот набор может оказать неоценимую помощь. На съемках «Короля-рыбака» в Нью-Йорке мы везде возили за собой угол здания, и, когда во время уличных съемок в кадр попадало что-нибудь лишнее, мы просто загораживали все ненужное, выставляя этот угол на передний план. Толковые дизайнеры прекрасно эти вещи понимают, но некоторые очень оскорблялись, потому что им хотелось следить за всем без исключения и ко всему приложить свою руку.

В «Бандитах времени» тоже не обошлось без подобного рода приемов. Когда снималась сцена с Шоном Коннери на греческой площади, мы не могли себе позволить пригласить настоящую толпу статистов. Снималось все это в Марокко, у нас было всего сто двадцать человек, но, если вы посмотрите эту сцену в фильме, вы наверняка подумаете, что там их были тысячи. На самом деле мы девяносто пять человек отправили в самый конец площади, а двадцать пять построили на переднем плане, так что они закрывали три четверти кадра. Остальные стояли вдали, Шон со своими людьми — на крыше здания. В «Бармаглоте» тоже была сцена, где Майк подходит к городу и встает в очередь, состоящую из желающих туда попасть. У нас было всего пятьдесят человек, я взял

длиннофокусный объектив, и мы расставили людей так, чтобы каждый слегка надвигался на человека, стоящего впереди него. Они все стоят на расстоянии четырех с лишним метров друг от друга, но при нашей съемке кажется, что это огромная очередь, которая так и тянется до самой городской стены.

Думаю, здесь я действовал как график-аниматор, да и выбора у нас не было. Но до сих пор больше всего радости я получаю именно в таких ситуациях, когда пытаюсь вернуться к партизанщине в киноискусстве. Но к сожалению, там, куда я теперь попал, такие вещи считаются недопустимыми. В «Двенадцати обезьянах», когда у тебя играют Брюс Уиллис и Брэд Питт, приходится разводить настоящий цирк. А когда в фильме снимаются такие люди, бесплатно никто работать не будет — хотя как раз Брюс и Брэд работали, по их понятиям, практически бесплатно, ну или уж точно за гораздо меньшие деньги, чем они обычно получают. Собственно, проблема в том, что считать справедливым гонораром. Я приглашаю крутых актеров — и фильм тут же становится дороже; но картину с крутыми актерами пойдет смотреть больше народу, соответственно, сборы будут выше, так что получается, что по справедливости и гонорары надо всем платить более высокие.

На ранних картинах, когда мы работали с независимыми дистрибьюторами, была возможность назначить главам цехов процент от доходов — пусть небольшой, но можно¹⁵. «Бандиты времени» собрали вполне приличные деньги, люди получили свои чеки, и по сей день их ежегодно получают. Даже если эти выплаты не превышают двенадцати фунтов, человек все равно ощущает себя полноправным участником процесса. Но теперь, на более дорогих фильмах, такого уже не сделать, система этого не позволяет — и это притом, что бюджеты для моих нынешних проектов требуются огромные. То есть равновесие здесь чрезвычайно неустойчивое. Когда люди ощущают себя участниками процесса, когда у них нет ощущения, что их используют, они даже за копейки будут работать в два раза лучше. Но такую ситуацию можно



Гиллиам-отставник на натуре с Терри Джонсом
(«Житие Брайана»)

поддерживать только на маленьких картинах — на больших ее не воссоздать, да и стоимость работы в денежном выражении просчитать невозможно.

Все мои фильмы выглядят дороже своего фактического бюджета. «Бармаглот» стоил около пятисот тысяч фунтов, а выглядит он куда дороже. На «Бандитов времени» ушло пять миллионов долларов, притом что все считали, будто он стоил как минимум пятнадцать. Даже на «Мюнхгаузена» потрачено было, видимо, всего миллионов сорок, а вышло довольно неплохо. По правде говоря, никто не знает реальной стоимости «Мюнхгаузена», потому что, когда за расчеты взялись финансовые специалисты, они стали все свои проблемы решать за счет бюджета картины, — как только у них появляется какая-нибудь проблема с туалетом, все средства вылетают в этот туалет. Стоимость небольших картин еще можно контро-

лировать, но с большими фильмами это редко происходит. Скажем, я знаю, сколько стоил «Король-рыбак», только потому, что получил отчеты по производственным расходам, но потом добавляются другие издержки, контролировать которые невозможно. Теперь для меня все это важно только в том смысле, что от стоимости негатива* зависят кое-какие другие вещи, — например, буду ли я работать над окончательным монтажом картины или получу ли я бонус за то, что не вышел за рамки бюджета. На «Двенадцати обезьянах» мне этот бонус заплатили.

Как получилось, что в «Житии Брайана по Монти Пайтону» вы оказались только художником-постановщиком?

Терри Джонс предлагал мне разделить с ним режиссерские обязанности, как на «Священном Граале», но я был уже настолько испорчен «Бармаглотом», что перспектива опять ишачить за всю группу меня уже не грела. Поэтому я сказал, что ограничусь ролью художника-постановщика. На «Священном Граале» я тоже следил за художественной частью, а здесь я стал художником-постановщиком, что было вовсе не то же самое, потому что режиссером я уже не был, а Терри со своими идеями стал серьезно меня доставать, я же лучше разбирался в этих вещах. В итоге через некоторое время я переименовал себя из «дизайнера» в «резайнера» (отставника), пририсовав лишние ножки к букве «D», — в тот момент меня окончательно довели. Скажем, мы делали декорации с огромными кессонными потолками, а они потом выстраивали эти кадры по горизонтали, и потолки в них так ни разу и не попали. А поскольку мне все время приходится думать о бюджете, такие вещи меня бесят. Тем не менее было несколько сцен, в которых мне удалось снова завладеть камерой, пока Терри играл Мэнди, так что несколько больших сцен получились неплохо.

* *Стоимость негатива* — чистая стоимость съемок и производства картины, не включающая в себя расходы на распространение и продвижение фильма. У малобюджетных картин расходы на распространение и продвижение нередко превышают стоимость негатива.



Тем временем в яслях

Под конец я пошел и снял виды Вифлеема, из которых сделали потом вступление, так что начало получилось красивое. Мне было трудно, поскольку я стремился, чтобы все смотрелось правильно и качественно, тогда как всех остальных членов группы это не особенно волновало, плюс у Терри были свои соображения относительно того, куда поставить камеру, — в общем, мне все это не слишком нравилось.

Как родилась идея этого фильма?

Это было коллективное творчество. Мы поехали в Амстердам представлять «Священный Грааль» и вечером пошли куда-то пить. Эрику пришло в голову замечательное название — «Иисус Христос: Жажда славы», мы все покатались со смеху. Идея всех захватила, потому что материал крайне интересный, каждый старался как можно больше узнать по теме. Мы очень старались избежать

богохульства, потому что на самом деле это история обыкновенного простого парня, но епископ Саутуоркский этого не понял, Малькольм Магтеридж* этого не понял, и американцы тоже этого не поняли. А вот у моей мамы, которая не пропускает ни одной церковной службы, почему-то проблем с пониманием не было: да, Иисус стоит на горе и читает Нагорную проповедь, а народ, стоящий сзади, понимает его совершенно неправильно. Мне казалось, мы очень аккуратно обошли все возможные обвинения в богохульстве, но нам все равно устроили публичную порку.

Группа была очень сильна в смысле идей, но режиссеру приходилось несладко, потому что каждый хотел все сделать по-своему. Такой пример: сцена, в которой Брайан пишет на стене: «Пошли вон, римляне»**, снималась днем «под ночь», и важно было поставить камеру так, чтобы на пленку не попало яркое небо¹⁶. Мы строим стену в нужном месте, полностью готовим площадку. Потом приходит Джон и говорит, что отрепетировал эту сцену по-другому, что двигаться он будет слева направо

* Гиллиам имеет в виду ставшую знаменитой передачу «В пятницу вечером, в субботу утром» на канале Би-би-си-2 с участием Тима Райса в качестве ведущего и Джона Клиза, Майка Пэлина, епископа Саутуоркского Мервина Стоквуда и Малькольма Магтериджа, журналиста и христианского эссеиста-проповедника, в качестве гостей. Эфир состоялся 9 ноября 1979 г. Обсуждать предполагалось обоснованность обвинений в богохульстве и правомерность запрета картины «Житие Брайана» в нескольких регионах Великобритании. Стоквуд и Магтеридж поразили как «пайтонов», так и телезрителей абсолютным нежеланием вести диалог и обсуждать детали картины. Вместо этого епископ прочел пространную проповедь, в которой много говорил о матери Терезе и тоталитарных коммунистических режимах, не давая сказать ни слова другим участникам шоу. Кроме того, по ходу передачи выяснилось, что епископ не смотрел начала картины и поэтому полагал, что Брайан — это и есть Христос. Позже Джон Клиз подвел итоги этого разговора, сказав, что «пайтоны» выиграли эти дебаты просто потому, что вели себя лучше христиан.

** Имеется в виду один из самых смешных эпизодов картины, когда начальник римской стражи (Клиз) заставляет активиста Иудейского Народного фронта Брайана (Чепмен) сто раз написать на стене: «Пошли вон, римляне», чтобы исправить грамматические ошибки, которые тот допустил в своей первой надписи («Romani ite domum» вместо грамматического «Romanes eunt domus»).

и никто не заставит его сыграть иначе. В итоге мы получаем сцену, в которой не видно лиц, потому что их снимали на фоне яркого неба, и при печати пришлось довести их почти до черноты. Сцена очень смешная, но, если бы у меня была возможность отслеживать подобные вещи, она бы вышла гораздо лучше. Группу трудно было убедить в том, что я им действительно помогаю, а не пытаюсь подсунуть какую-то абсолютно не относящуюся к делу художническую бессмыслицу. Собственно, они всегда считали, что только этим я и занят, и меня это страшно расстраивало. Больше всего меня заботило создание убедительного визуального мира, потому что многие шутки строились именно на том, что реплики произносились в библейском антураже. Мы пародировали уже существующую форму, поэтому должны были этой форме соответствовать.

Было несколько великолепных визуальных шуток, из которых так толком ничего и не вышло. Например, я обожаю сцену с Понтием Пилатом, где «б'осьте его на пол», и потом Членус Толстус. Мы снимали в декорациях, выстроенных по заказу Дзефирелли для картины «Иисус из Назарета»; собственно, мы и поехали в Тунис, следуя примеру Роберта Пауэлла и Франко¹⁷. Нам удалось захватить то, что осталось у них после съемок, так что их храм Соломонов у нас стал дворцом Пилата. По этому случаю планировалась специальная архитектурная шутка: дворец Пилата раньше был причудливым еврейским сооружением, каким-то крольчатником на трех этажах, и римляне как раз начали строить правильный четырехугольный атриум в центре, продираясь сквозь существующее строение и объединяя два этажа в один. Казалось бы, такие детали должны отвлечь внимание зрителей, но я точно знаю, что можно было поставить сцену так, чтобы вначале показать интерьеры, а потом перейти прямо к действию, — тогда зритель получил бы и то и другое. Тогда стало бы понятно, насколько римляне увязли в этом страшном хаосе, пытаясь навязать собственную рациональную архитектуру местности, которой эта архитектура абсолютно чужда, они ведь строят настолько бездумно,



Болтаясь на крестах в «Житии Брайана»

что над ними смеются даже рабочие, — и при этом пытаются еще и держать суд. Такой был план. Мы сделали красивый свод с кессонами, но в кадре он так и не появился. По сути дела, Терри снимал в духе телевизионного шоу: камера готова, щелк-щелк-щелк. Меня такие вещи очень задевают, мне кажется, что сцена станет лучше, если удастся показать одновременно и величие, и безумие этого места; тогда будет понятно раздражение Пилата, которому, очевидно, надо было заниматься делом.

Можно возразить в том смысле, что вы навязываете драматическую глубину и сложность материалу, в котором эта глубина либо вовсе отсутствует, либо проявляется лишь в отдельных случаях.

Допускаю, что Терри был прав, а я ошибался, тем более что сцена на самом деле вышла очень смешно. Но

были ведь и чисто практические проблемы. Мы с Роджером Кристианом, художником картины, нашли отличную натуру для Голгофы: солнце было там, где нужно, фон был замечательный, перед самыми крестами была огромная яма — открытая каменоломня с дырами, которая смотрелась как некрополь. Отлично. Но к тому моменту мы уже знали: что бы мы ни предложили, Терри сделает ровно наоборот. Надо было придумать, как ему сказать, что мы без него нашли натуру, но чтобы он при этом не взбесился оттого, что натуру нашли именно мы, а не он, — на съемках люди порой бывают очень раздражительными. В итоге мы организовали поиск натуры и разбились на две группы. Терри, естественно, отправился в том направлении, которое даже географически смысла не имело, вернулся и сказал, что ничего не нашел. Я сказал, что нам тоже не слишком повезло, но что одно подходящее место вроде бы было, так что пусть он сам посмотрит и решит. Отводим его на это место, он соглашается, что его мы и возьмем, но снимать решает совершенно не с той стороны! Потом мы усадили его составлять план, кто на каком кресте будет висеть, чтобы подогнать их по размеру, — иначе висеть было страшно неудобно. В день съемок он меняет всю мизансцену, в итоге каждый висел и мучительно умирал на чужом кресте.

Отзвуки фильма Пазолини «La Ricotta» — пародия на библейский эпос, где статиста во время обеденного перерыва забывают на кресте и тот на самом деле умирает¹⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дик Лестер (р. 1932), американец по происхождению, поселился в Британии в середине 1950-х гг.; с Питером Селлерсом познакомился во время работы над телевизионным комическим сериалом типа «Гун-шоу» под названием «Шоу по имени Фред» (для компании «Редифьюжн», 1956). Впоследствии поставил

сюрреалистическую комедийную короткометражку «Фильм прыжков, беготни, стояния на месте» (1960), продюсером которой выступил Селлерс. Он же сыграл в этом фильме главную роль. Опыт работы с популярной музыкой сложился на картине «Это старый джаз, папаша» (1962), после чего Лестер стал очевидным кандидатом в режиссеры первых битловских картин «Вечер трудного дня» (1964) и «На помощь!» (1965).

² Панамский продюсер Александр Салкинд сделал экранизацию плутовского приключенческого романа Дюма в двух фильмах — «Три мушкетера: подвески королевы» (1974) и «Четыре мушкетера: месть миледи» (1975), рассчитывая с помощью стилистического чутья Лестера превратить их в пышную приключенческую комедию.

³ Своей необычной смесью поверхностного реализма, фантазии и анахронизма картина Лестера «Робин и Мэриан» (1976), с Шоном Коннери и Одри Хепберн в роли стареющих любовников, разделила критиков на два враждующих лагеря.

⁴ Несмотря на то что в основу картины Тони Ричардсона «Атака легкой кавалерии» (1968) были положены новые данные исторических исследований о Крымской войне и губительной атаке кавалерии под Балаклавой, фильм часто критиковали за неясное изложение событийной линии — притом что одной из задач режиссера было как раз создание атмосферы запутанности и неясности.

⁵ В начале 1970-х гг. компания Сэнди Либерсона и Дэвида Путтнэма «Ви-пи-эс» выпустила несколько фильмов-компиляций, в том числе две картины о Гитлере и нацистах: «Двуглавый орел» (реж. Лутц Беккер) и «Свастика» (реж. Филипп Мора, обе — 1973).

⁶ Декорации старинной улицы, построенные для картины «Оливер!» (реж. Кэрол Рид, 1968), впоследствии использовались на съемках еще нескольких фильмов и только потом были снесены. Гиллиам рассматривал возможность строительства новых уличных декораций для своего проекта «Повесть о двух городах».

⁷ На съемках картины «Розовая пантера наносит новый удар» (реж. Блейк Эдвардс, 1976), пятого фильма из серии, нужно было взорвать реалистические декорации баварского замка.

⁸ Иероним Босх, триптих «Искушение святого Антония».

⁹ «Бармаглот» — стихотворение-бессмыслица, которое появляется у Кэрролла в первой главе «Алисы в Зазеркалье»: Алиса обнаруживает его в книге, написанной «на каком-то непонятном языке». Когда Алиса подносит ее к зеркалу, ей удается прочитать текст-бессмыслицу, который «наводит на всяческие мысли... Хотя я и не знаю на какие». Кэрролл сочинил первую строфу, когда ему было двадцать три года, чтобы развлечь своих братьев и сестер.

Тогда стихотворение получило название «Строфа из англосаксонской поэзии» и все выдуманные слова были снабжены пространными разъяснениями. Помимо множества шуточных интерпретаций и гипотез о пародируемом первоисточнике, имеется мнение о том, что стихотворение представляет собой отдаленную пародию на немецкую балладу (см.: *Гарднер Мартин*. Аннотированная Алиса. Пингвин: 1965. С. 191–197).

¹⁰ Первое издание книги вышло с иллюстрациями сэра Джона Тенниела, на одной из которых была представлена схватка по-детски нарисованного рыцаря, вооруженного палашиом, с гигантским крылатым драконом.

¹¹ Названия картин Рене Магритта обычно не имеют никакой очевидной связи с изображением, приглашая зрителя задуматься. Если говорить в более общих терминах, то можно сказать, что интерес сюрреалистов к случаю и автоматизму породил искусство, построенное на случайных, бессознательных ассоциациях между словами и образами.

¹² Несмотря на то что сценарий «Двенадцати обезьян» основывался на идее короткометражной картины Криса Маркера «La Jetée», Гиллиам не видел ее, когда снимал своих «Обезьян» (см. главу 9).

¹³ В рекламной кампании фильма «Двенадцать обезьян» использовались рисунки типа граффити, а не фотографические изображения.

¹⁴ Джордж Перри — кинокритик и журналист, автор книги о «Монти Пайтоне».

¹⁵ «Главами цехов» в кинопроизводстве считаются оператор-постановщик, художник-постановщик, художник по костюмам, режиссер монтажа и другие специалисты, руководящие работой команды помощников. На малобюджетных постановках недостаточный размер зарплаты им иногда компенсируют процентами от доходов картины.

¹⁶ Съемки днем «под ночью» производятся на натуре при дневном свете, а эффект темноты достигается потом при печати.

¹⁷ Картина Франко Дзефирелли «Иисус из Назарета» (1978) снималась как короткий телесериал, а затем вышла как полнометражный кинофильм.

¹⁸ В короткометражке Пьера Паоло Пазолини «Овечий сыр» (*La Ricotta*, 1962), вошедшей в сборник художественных короткометражек «РоГоПаГ», рассказывается, как на съемках библейского фильма, который будто бы ставит Орсон Уэллс, статиста, играющего одного из воров, распятых вместе с Христом, во время обеденного перерыва забывают на кресте, где он и умирает от жажды, потому что до того объелся овечьего сыра.

Рукотворные «Бандиты времени» и негероические герои; страховая компания «Кримзон перманент» уходит в плавание

Очевидно, что вы не планировали снова сотрудничать с «пайтонами» en masse, к тому же во время съемок «Жития Брайана» вы уже работали над проектом, который в будущем станет «Бразилией». Откуда возникли «Бандиты времени» и каким образом этот довольно-таки эксцентричный фильм смог получить финансирование после относительного финансового провала «Бармаглота»?

«Житие Брайана» в буквальном смысле положило начало студии «Хэндмейд филмз» («Рукотворное кино»). Все решалось в последний момент. Группа должна была отправляться на съемки в субботу — за два дня до этого, в четверг, лорд Делфонт* отстранился от проекта, деньги вложил Джордж Харрисон, и была основана компания «Рукотворное кино», имевшая в своем составе Денниса О'Брайена**, Джорджа и «пайтонов». Думаю, все началось с того, что я все время говорил с Деннисом о «Бразилии», но так ни до чего и не договорился, а он продолжал настаивать, что какой-то фильм надо снимать, — тогда и появилась идея «Бандитов времени». Я сказал, что

* *Бернард Делфонт*, барон (1909–1994) — ведущий британский театральный импресарио, родной брат упоминавшегося выше импресарио Лью Грейда; наст. имя — Борис (Барух) Виноградский.

** *Деннис О'Брайен* (р. 1958) — ирландский предприниматель, самый богатый человек в Ирландии по подсчетам на 2007 г. В настоящее время имеет интересы в сфере мобильных коммуникаций, владеет сетью радиостанций и солидным пакетом акций холдинга «Индепендент ньюз энд медиа».

мне хотелось бы снять фильм для всех, и буквально за выходные написал заявку на «Бандитов времени». Клянусь, что никогда не читал К. С. Льюиса, но я сразу знал, что в самом начале фильма из шкафа вырвется рыцарь на коне, и знал, что буду снимать эту сцену снизу, с точки зрения ребенка¹. У меня были сомнения, что фильм может держаться на одном ребенке, поэтому я окружил главного героя человечками-коротышками; сценарий выстраивался абсолютно органично. Узнав о существовании дыр в пространстве и времени, естественным образом думаешь о том, что можно совершить кражу, а потом убежать во время, предшествующее совершению этой кражи.

Я показал заявку Деннису, ему идея понравилась, он пообещал попросить Джорджа написать к этой картине музыку. Потом я обратился к Майку Пэлину с просьбой помочь мне написать сценарий, и с этой задачей мы справились довольно быстро. Сейчас мне годами приходится ждать запуска фильма, а тогда все закрутилось, как только Деннис сказал свое «да». Для меня это важный момент, потому что, когда не знаешь, удастся ли запустить фильм, теряешь энергию и уверенность в собственных силах.

Однако, когда Деннис начал искать деньги, мы везде получали отказ. Это было еще до «Инопланетянина»*, студии не особенно интересовались картинами для семейного просмотра. Тогда такими вещами занимался только «Дисней», но и то скорее фильмами типа «Херби сходит с ума»**. Мы не попадали ни в одну из приемлемых категорий. В итоге Деннис, со свойственной ему заносчивостью, решил, что мы снимем это кино собственными силами. Они с Джорджем заложили принадлежавшее им здание на площади Кадоган, и полученные деньги составили пятимиллионный бюджет картины. Первым актером, которого мы пригласили, был Джон Клиз; на

* «Инопланетянин» (1982) — семейный фильм Стивена Спилберга о дружбе обычного мальчика с застрявшим на Земле инопланетянином. Картина собрала рекордные для своего времени суммы, превзойдя даже «Звездные войны».

** «Херби сходит с ума» (1980) — четвертая картина из серии диснеевских фильмов о Херби, белом жуке-«фольксвагене».



Джон Клиз в роли Робина Гуда. «Бандиты времени»

самом деле Майк Пэлин писал роль Робина Гуда для себя, но Деннис настаивал, что в фильме должно быть как можно больше «пайтонов», и мы с Майком согласились, что из Джона получится замечательный Робин Гуд.

Шон Коннери — выбор куда более неожиданный. Как вам удалось добиться его участия?

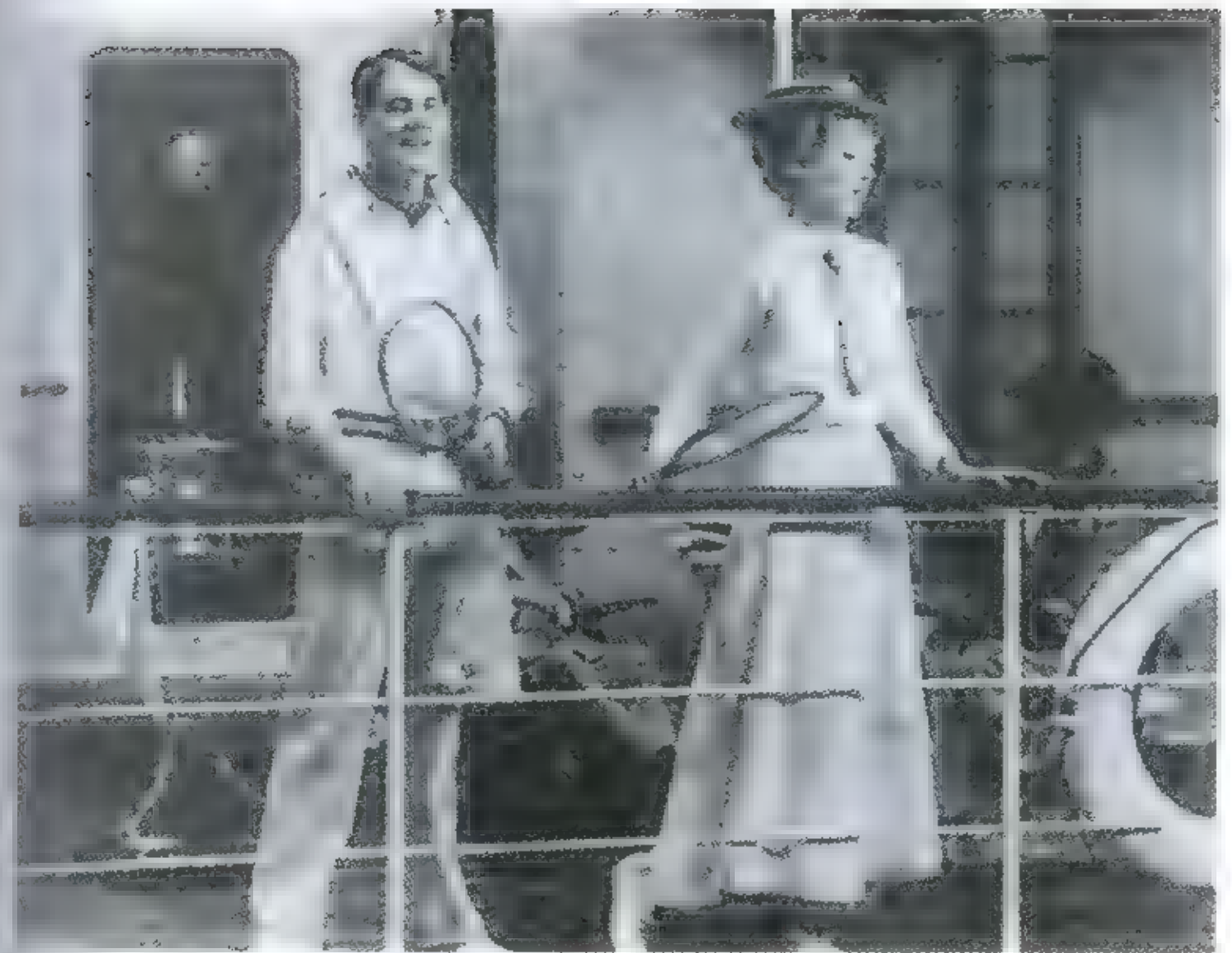
Самое смешное, что в изначальном варианте сценария Агамемнон описывался следующим образом: «Греческий воитель снимает шлем и оказывается не кем иным, как Шоном Коннери или актером того же уровня, но более дешевой ценовой категории». Это было написано до всяких переговоров с Шоном, а переговоры смогли состояться только потому, что Деннис играл с ним в гольф и как-то в разговоре упомянул о картине. Я поверить не мог. Потом мы с ним встретились в отеле «Гросвенор» и сразу же поладили. Думаю, у него был тогда не самый удачный период в карьерном смысле, плюс его не остав-

ляло чувство вины по поводу того, что он оказался не таким хорошим отцом, как ему бы того хотелось, а мы давали ему шанс сыграть фигуру отца. С Шелли Дюваль дружил Эрик — Эрик все время нас с кем-нибудь знакомит, а Кэтрин Хелмонд я сам предложил на роль жены людоеда, но у Денниса были советчики в Голливуде, которые решили, что она всего лишь телевизионная актриса. Комический сериал «Мыло» гремел по всему миру, но в мире кино это не считали за успех². В результате мы пригласили Рут Гордон, но она умудрилась сломать ногу на съемках картины Клинта Иствуда «Победить любой ценой», и я смог вернуться к своему изначальному выбору и снять в этой роли Кэтрин. Роль Злого Гения я сначала предложил Джонатану Прайсу, но он предпочел роль в каком-то фильме про грабителей, потому что гонорар там был выше, — думаю, он до сих пор об этом жалеет. Так что роль досталась Дэвиду Уорнеру.

А карлики?

Я всегда обожал цирк. И меня захватила идея представить этих коротышек в героическом амплуа Алана Лэдда* (он ведь тоже был всего метр шестьдесят пять ростом). Мне до сих нравится смотреть фильмы с Аланом Лэддом: когда его дают в одном кадре с девушкой, головы у них всегда на одной линии, но, если посмотреть ниже, видно, что его пояс находится где-то в районе ее груди, — смотрится очень тупо. В Лос-Анджелесе я был знаком с каскадером, который его дублировал, — он был метр восемьдесят ростом. На съемках Алана просто подбрасывали вверх, потом этот высокий парень прыгал с балкона, и в конце Алана снимали уже внизу вставшим на ноги. Как бы то ни было, я подумал, что если из Алана Лэдда получился великий герой, почему бы не попробовать

* Алан Лэдд (1913—1964) — американский киноактер. Прославился ролью в картине Фрэнка Таттла «Оружие для найма» (1942), где сыграл совестливого наемного убийцу. Главная роль в классическом вестерне «Шейн» (1953, реж. Джордж Стивенс) укрепила его звездный статус и амплуа крутого парня.



Кто с нами в теннис? Майкл Пэлин и Шелли Дюваль на борту «Титаника» в «Бандитах времени»



Дэвид Уорнер в роли Злого Гения в «Бандитах времени»



«Бандиты времени»: герои-коротышки

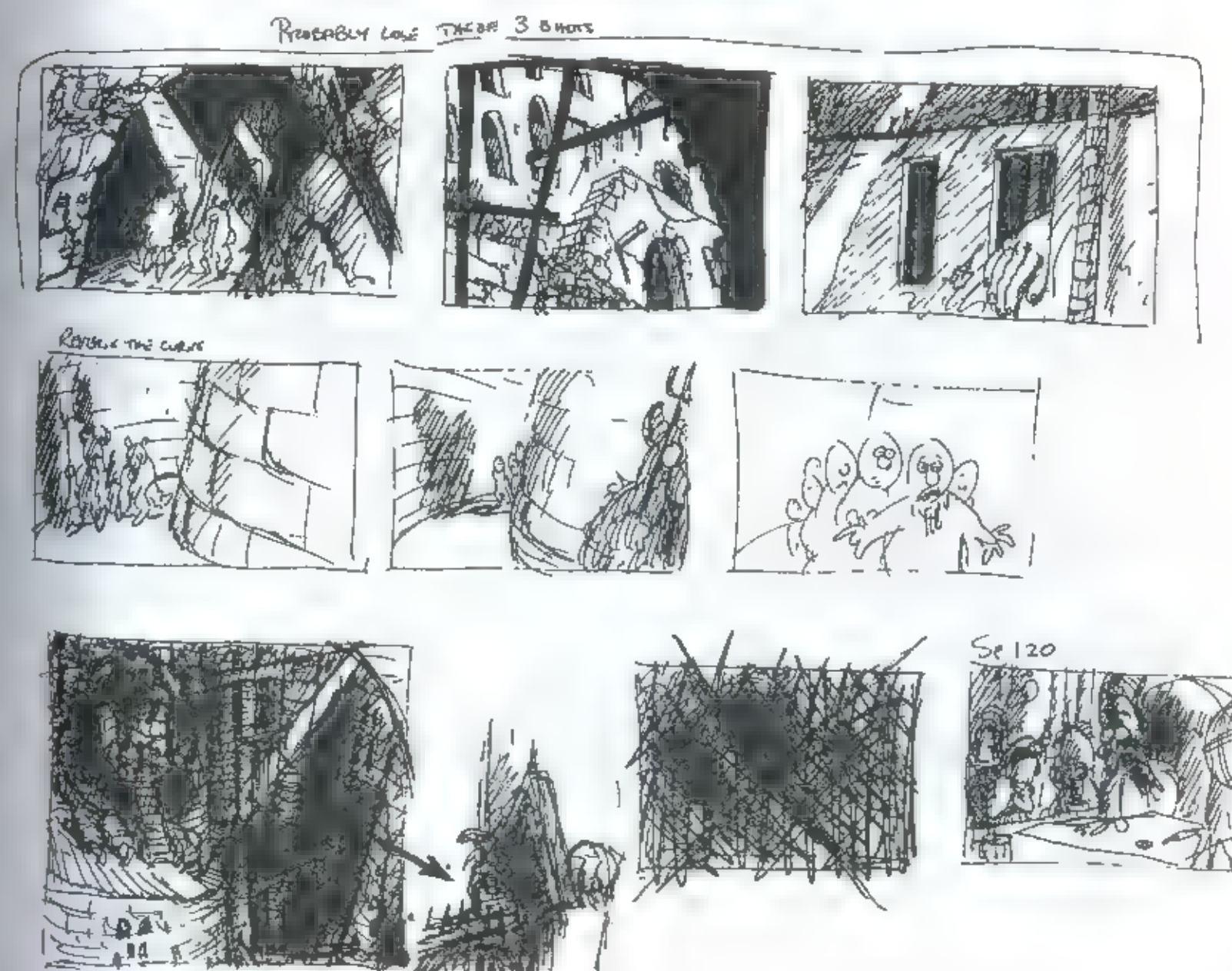
сделать героями человечков по метр двадцать ростом? Им никогда еще не доводилось оказываться в роли людей, призванных совершать опасные и героические поступки, но они все оказались на высоте и сыграли блестяще. Дейв Раппапорт долго работал в театре Кена Кэмпбелла*, человек он был очень толковый. Кенни Бейкер играет R2D2 в «Звездных войнах». Тайни Росс участвовал в музыкальном ансамбле «Гармоника»**. Им всем приходилось де-

* Кен Кэмпбелл (1941—2008) — английский актер, режиссер и комик, получивший известность своими экспериментальными театральными постановками. Дэвид Раппапорт участвовал в спектакле «Иллюминатус» (1976) в ливерпульском Театре научной фантастики. Это девятичасовое представление состояло из пяти пьес, написанных Кэмпбеллом и его партнером Крисом Лэнгемом на основе одноименной культовой трилогии Роберта Ши и Роберта Антона Уилсона.

** *Harmonica Gang* (англ.) — музыкальный ансамбль Джонни Пулео (1907—1983), виртуоза игры на губной гармошке. Сам Пулео тоже был карликом (рост 1 м 37 см). В 1960-е гг. ансамбль выступал в лучших музыкальных клубах США и ездил с гастроями во Францию и Великобританию.

лать какие-то невероятные вещи, чтобы заработать себе на жизнь, а здесь они стали настоящими героями фильма.

Самая дурацкая ситуация на съемках «Бандитов времени» сложилась в первый же съемочный день, снимали мы в Марокко. Нужно было быстро сделать все греческие эпизоды с Шоном Коннери и мальчиком, Крейгом Уорноком, притом что Крейг до того никогда не снимался в кино, а я четыре года после «Бармаглота» ничего не снимал и режиссерское ремесло только осваивал. Во-первых, нам пришлось тащить по горным тропам все оборудование в рюкзаках на площадку, где мы собирались снимать битву с Минотавром. Жара была под пятьдесят градусов, а мне нужно было за два дня снять целую тетрадь раскадровок. С самого начала стало понятно, что мы ничего не снимем: жара, я со своей дурацкой раскадровкой и совершенно деревянный мальчишка.

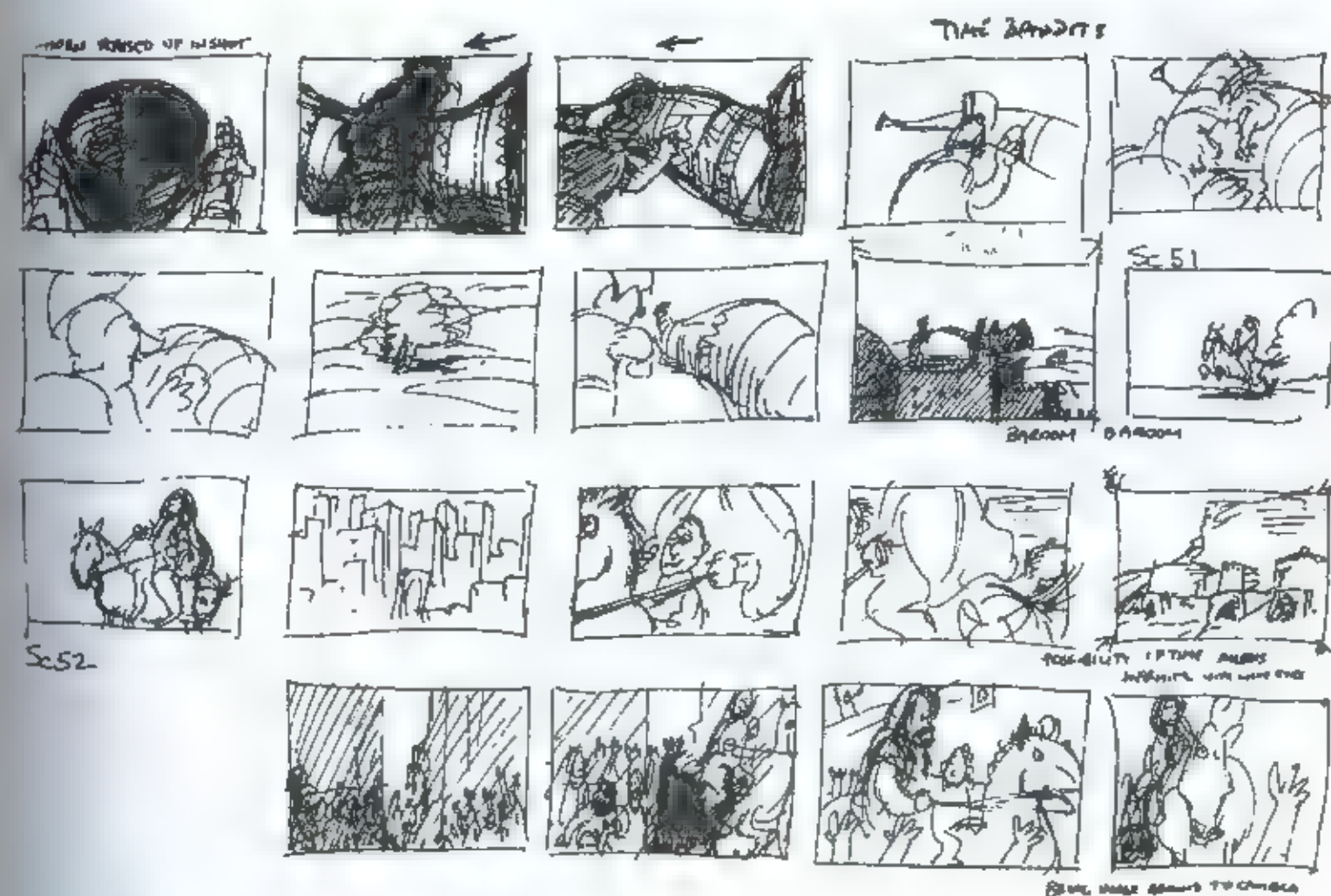


Раскадровка для «Бандитов времени»

Эти три кадра можно опустить / Изгиб с другой стороны

Шон повел себя гениально. Он отвел меня в сторону и сказал: «Быстро снимай все сцены с моим участием, причем снимай как можно проще. Потом останется время поработать с ребенком. И не пытайся следовать этой раскадровке». В итоге пришлось на протяжении всего сюжета снимать Шона и Крейга отдельно, вместе они появляются всего в паре кадров. Шон настоящий профессионал, на ерунду внимания не обращал — без его поддержки я бы с той ситуацией не справился. Забавно, что он не разрешил мне снять, как он садится на лошадь, — сказал, что получится некрасиво. Очевидно, он попадал в ситуации, когда излишнее доверие к режиссеру оборачивалось тем, что в фильме появлялись совсем не те кадры. Он ограничился тем, что привстал в стременах и потом опустился в седло, предоставив мне придумывать, как он оказался на лошади. Я ничего против не имел, потому что он изначально задал параметры, в которых я должен был работать.

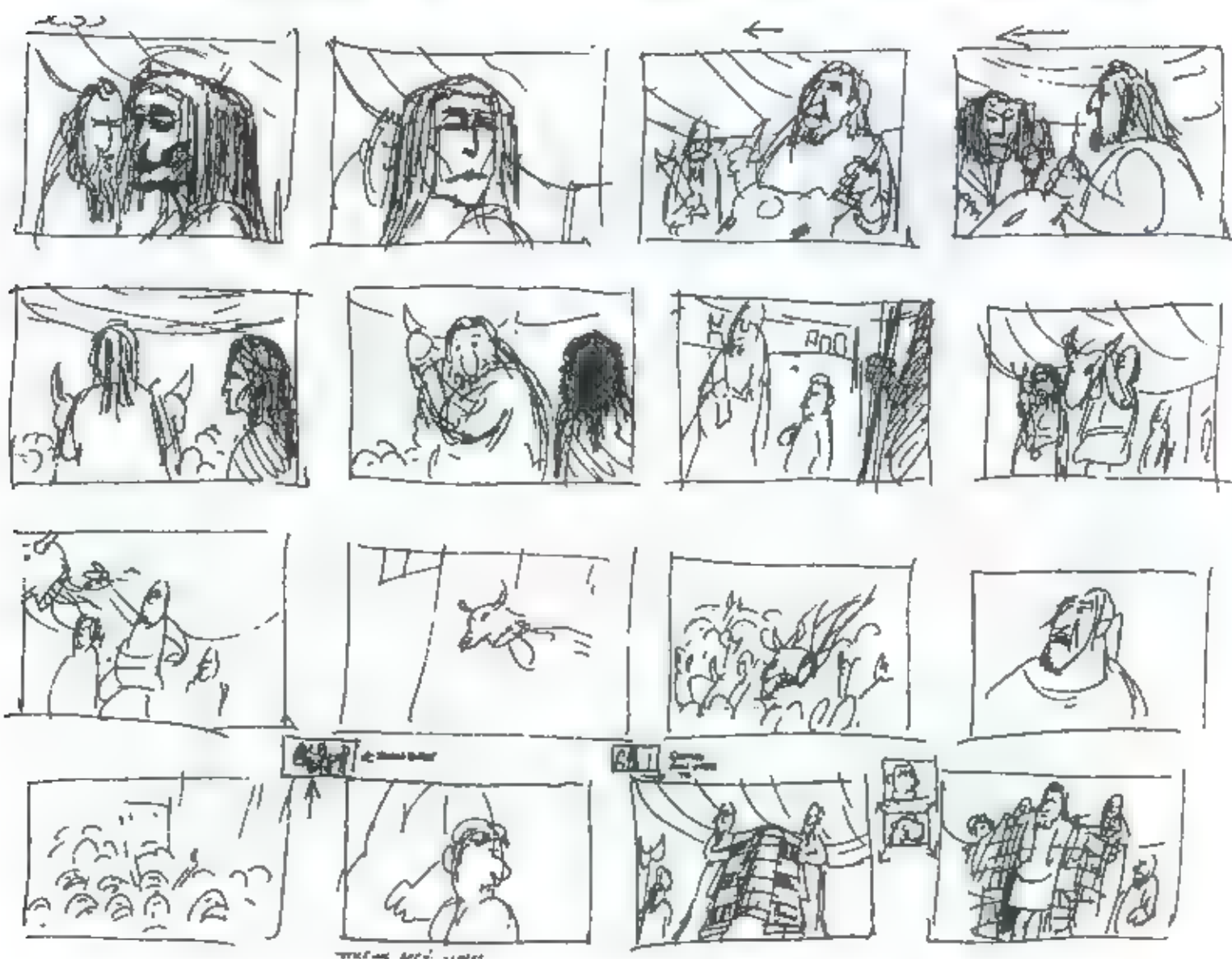
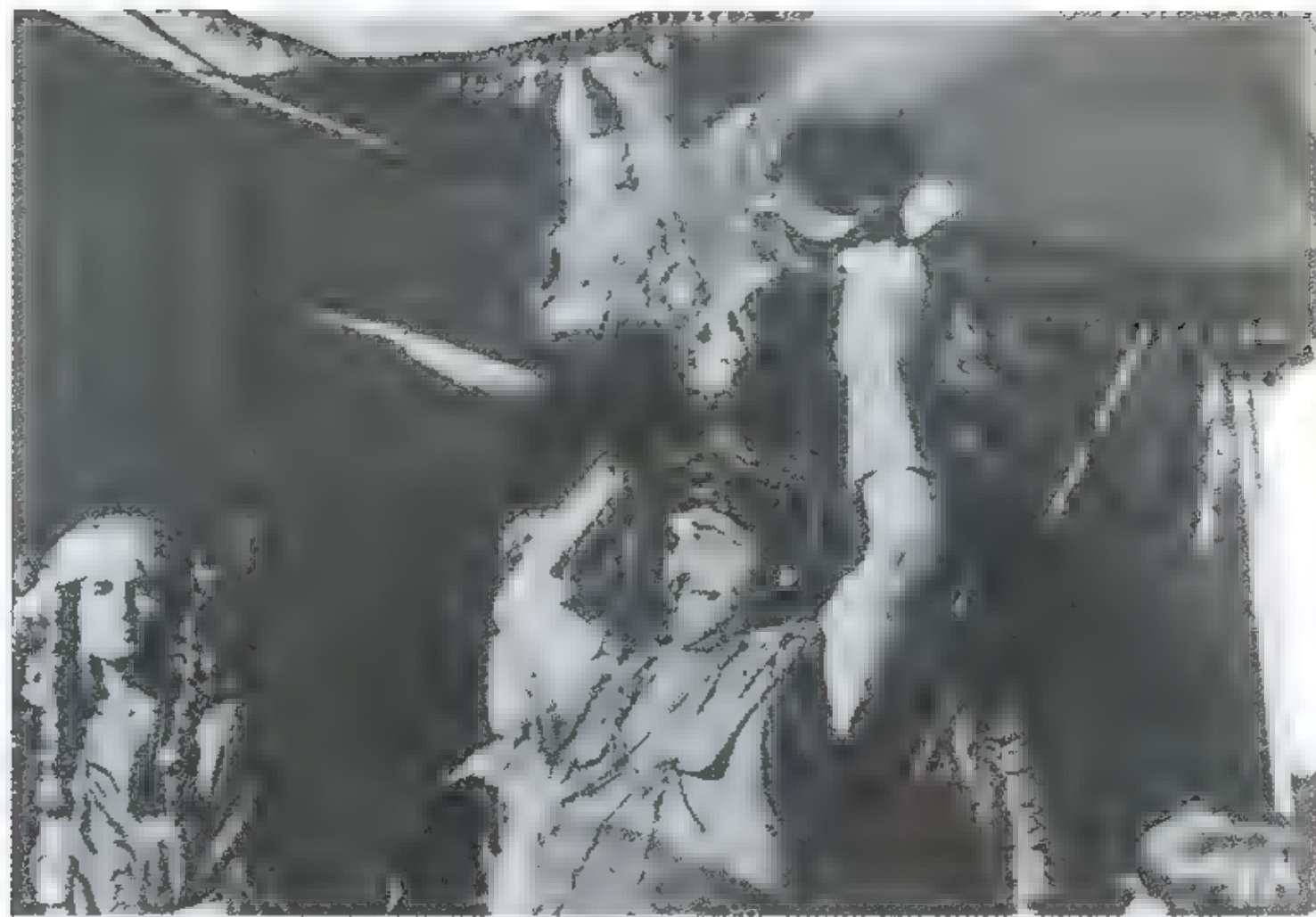
Потом нам попала какая-то ненормальная лошадь, которую было не заставить стоять смирно. Кто-то из местных сказал, что проще всего будет прибить лошадь — прямо через копыта — к фанерному листу десять на двадцать сантиметров. В конце концов мы нашли менее болезненное решение. Дальше нам нужно было изобразить огромную толпу в сцене прибытия, имея в распоряжении всего сто двадцать статистов. Я уже рассказывал, как мы это сделали. Позже я понял, что это даже проще, чем расставлять тысячи. Потом была сцена, где на крыше дуют в огромный рог. За два месяца до съемок мы нашли подходящее здание и получили разрешение на его использование, но уже на месте выяснилось, что на самом деле здание не принадлежало человеку, объявившему себя его владельцем, и что его сестра, владевшая с мужем частью этого здания, живет в Марракеше. Абсолютно необходимая сцена проваливалась из-за какой-то запутанной семейной распри. В итоге я сел перед дверью и сказал, что не уйду, пока не сниму сцену, — и это почему-то сработало.



Фигура отца: Шон Коннери и Крейг Уорнок

Раскадровка сцены, в которой Кевина призывают, дующ в огромный рог

Рог в кадре смотрит вверх / Бандиты / Возможность, если время позволит: отшельники с большими глазами / Лошадь подвести к камере



Взять быка за рога: Шон Коннери
в роли царя Агамемнона

Раскадровка сцены с головой быка в «Бандитах времени»

Студийные съемки в Англии проходили в студии «Пайнвуд»?*

На «Пайнвуде» снималась только сцена с танком. Все остальное мы делали на студии «Ли интернешнл», ранее принадлежавшей телекомпании «Редиффьюжн», — там же потом снималась и «Бразилия»³. Удивительно, как нам удалось сделать все именно там: концовка, с этой масштабной битвой, снималась на площадке размером двадцать пять на тридцать метров. Одну из декораций пришлось ставить на колеса. Я придвигал камеру к одной стене, снимал сцену, потом все разворачивали и снимали ту же сцену с другого угла. Эпизод с Наполеоном снимали на натуре в замке Раглан^{**}. Из Иэна Холма получился гениальный Наполеон. Холм обычно играет чисто драматические роли, комические ему не предлагают. А мне его роль в «Мизантропе» показалась очень смешной. У него такая игра, что ее можно испортить только плохим монтажом. Он сразу выдавал совершенно безупречные длинные дубли, укоротить их было невозможно — они сразу распадались. Актеры относятся ко мне благосклонно, потому что я хороший зритель, но, когда мы репетировали сцену банкета, в которой Иэн напивается, я ничего не мог с собой поделаться и хохотал как ненормальный. В итоге помреж сказал: «Мы вынуждены просить режиссера покинуть площадку, чтобы мы могли начать съемку». Я ушел, и они сделали гениальный дубль.

Лагерь Робина Гуда мы снимали в лесу Эппинг^{***}, и там тоже имела место одна интересная, чисто актерская интрига. Деррик О'Коннор играл во всех моих фильмах, от «Бармаглота» до «Бразилии»; он замечательный актер, но каждый раз, когда я его приглашаю сниматься, он первым делом отказывается от всех своих реплик. В этом эпизоде Робин Гуд его о чем-то спрашивает, и Деррик,

* «Пайнвуд» — крупнейшая в Великобритании киностудия, расположена в 20 милях к западу от Лондона, в графстве Бакингемшир.

** Раглан — средневековый замок на юго-востоке Уэльса.

*** Эппинг — древний лесной массив на юго-востоке Англии, простирающийся от северо-восточной границы Лондона до Эссекса.



Иэн Холм в роли Наполеона в «Бандитах времени»

не желая произносить реплики, стал вместо ответа издавать хриплое похрюкивание, означавшее, что реплику — как бы в порядке перевода — должен произносить другой актер. Деррик умудрился не сказать ни одной реплики ни на одном из трех фильмов — каждый раз он заменял их какой-то лабудой. За что я и ценю хороших актеров: у них рождаются совершенно непонятные идеи — иногда дурацкие, а иногда абсолютно гениальные, и, когда они гениальные, ты просто встраиваешь их в кусок, над которым в данный момент работаешь. У меня такие истории происходили на всех картинах. Я воспринимаю их как дополнительный стимул, потому что, когда дело доходит до съемок, материал уже кажется настолько знакомым, что возникает опасность автоматизма. И тут приходит человек с какой-нибудь дурацкой идеей, материал оживает, и я чувствую прилив адреналина.



«Мне нужен был низенький и очень коренастый человек». Ян Мьюир в роли Великана в «Бандитах времени»

В свои картины я часто пытаюсь встроить детали из моих любимых фильмов — в данном случае это был гигантский джинн из «Багдадского вора»⁴. Я стал пробовать на эту роль высоких людей, но тут же обнаружил, что, когда превращаешь их в великанов при съемке на максимально широком угле, они тут же теряются где-то в облаках, как бобовые ростки. Я понял свою ошибку: на самом деле мне нужен был низенький и очень коренастый человек. Я пригласил спортсмена-борца Яна Мьюира, он полтора метра ростом. Когда мы нацепили широкоугольник, увидели настоящего великана, а не прущую вверх тростинку. Мы снимали на девяносто шесть кадров в секунду, и он практически бежал — а потом, при замедлении, мы получили всю эту игру мускулов и почти монументальную тяжесть.

Похоже, вы действительно предпочитаете старые «ремесленнические» приемы сложным оптическим эффектам и компьютерной графике — вероятно, потому, что анимация есть на самом деле не что иное, как непрерывный процесс создания спецэффектов средствами ручного труда.

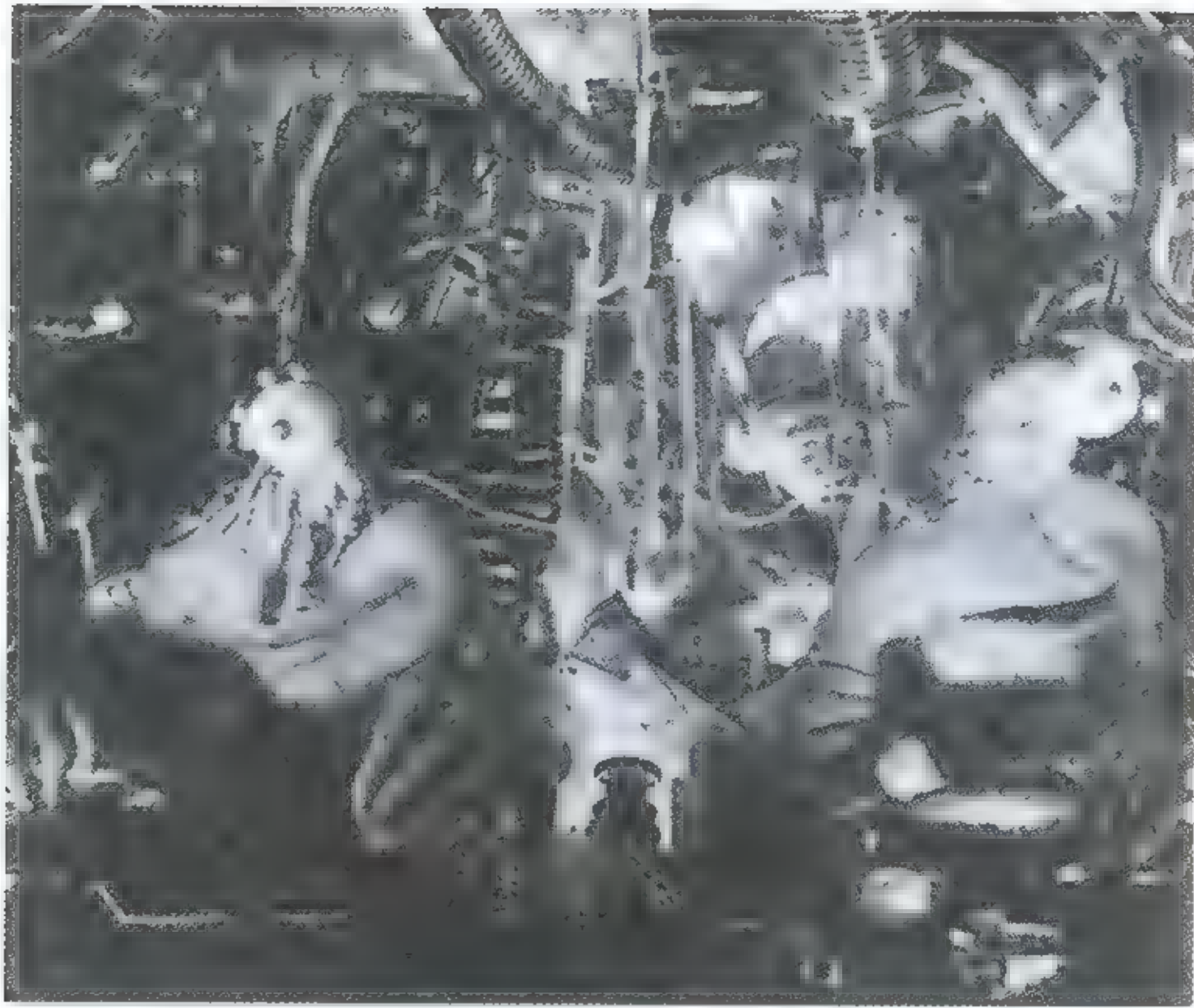
Безусловно. Я отдаю им предпочтение не только потому, что в процессе я все время чему-нибудь учусь, но и потому, что сам этот процесс способствует открытиям, которых никогда бы не случилось, если бы я заказывал эти сцены сторонним людям. Думаю, именно поэтому, как только дело доходит до спецэффектов, все фильмы кажутся одинаковыми: смотрится все это замечательно, но видишь все время одно и то же. На «Священном Граале», например, единственное, что мне нужно было сделать в сцене, где животных бросают через замковую стену, — это проследить, чтобы на переднем плане парни не высывались из-за парапета. Потом мы с Джулианом Дойлом вышли в садик у него за домом и стали подбрасывать в воздух пластмассовых коров из детского игрушечного набора; дальше с помощью масок скомбинировали эти два кадра и получили полноразмерных коров,

вылетающих из-за стены. Это самый элементарный кинематографический прием.

Назад, к Мельесу, комбинированным съемкам и многократным экспозициям?

Кстати, о Мельесе: в «Житии Брайана» этот эпизод с космическим кораблем я решил сделать именно потому, что он давал возможность повозиться со спецэффектами⁵. У нас с Джулианом Дойлом были тогда офисы в Нилз-Ярде в Ковент-Гардене; собственно, это были два старых банановых склада шесть на семь с половиной метров, с потолками метра три с половиной — в этом крошечном помещении мы полностью сняли эпизод с космическим кораблем. Мы сами построили очень симпатичный маленький кораблик; экспертов-пиротехников у нас не было, поэтому мы отправили гонца в магазинчик, торгующий разными приколами, и попросили его купить все взрывающиеся сигары, которые у них были. Искру мы добывали из нити накаливания электрической лампочки, астероид вырезали из пенополистирола и раскрасили; потом мы все это развесили, взорвали порох из этих сигар с помощью лампочки — для взрыва на экране этого было достаточно.

Я решил, что метеоритный поток можно сделать только средствами съемки: я поставил рельсы, сделал разметку и высчитал движение камеры на двенадцать или тринадцать экспозиций. Каждый раз камера наезжала на астероид, закрепленный на палке на фоне черного бархата. Двенадцать таких наездов — и получился астероидный дождь. Звездное небо тоже делалось просто: я взял кисть, разбрызгал краску по блестящей черной бумаге, а потом добавил пару галактик с помощью аэрографа, и мы сделали несколько наложений. Сцены внутри корабля снимались с раскачиванием: корабль поставили на автомобильные камеры и толкали во все стороны. Для озвучения я взял звук мотоцикла, и получилось очень смешно: слышно, как переключаются передачи, и корабль с грохотом удаляется.



Низкотехнологичный хай-тек:
самодельный космический корабль в «Житии Брайана»

Один из самых счастливых моментов в моей жизни случился как раз после выхода «Жития Брайана»: я ждал багаж в аэропорту Сан-Франциско и вдруг увидел Джорджа Лукаса. Я подошел к нему, представился, и он похвалил эпизод с космическим кораблем, сказал, что он ему очень понравился, — и это после всех спецэффектов, которые он напридумывал на «Звездных войнах»! Поскольку мы с Лукасом и Спилбергом примерно ровесники, я решил, что все спецэффекты буду делать надомным образом в старой развеселой Англии, просто чтобы показать им: там, где они тратят миллионы, бывает достаточно десятки. После «Священного Грааля» Кент Хаустен учредил компанию «Пиэрлесс камера» («Несравненная камера»); оптический принтер и нашу первую камеру с подвижной платформой купили на деньги, образовавшиеся от моих налоговых льгот. Кен снимал мои мультфильмы

на такой камере еще у Боба Годфри и к тому моменту уже хотел открыть собственную студию. Сейчас у нас есть все, но вначале мы пытались соревноваться с «Индастриал лайт энд мэджик»*, не имея почти никаких ресурсов.

Особенно я горжусь сценой с клетками, потому что она предельно простая. У нас было три клетки: одна большая, другая в половину меньше и еще одна, на треть меньше первой. Таким образом создавалась ложная перспектива: на самом деле они располагались на расстоянии полуметра друг от друга в небольшом павильоне — наверное, метров пятнадцать длиной, — завешенном черным бархатом; фоном служила просто чернота. Побег занимал в сценарии не больше четверти страницы, и снять его нужно было за пару дней, но нам потребовалась неделя. Я понял, что получается хорошая сцена, приятно было создавать это нарастающее напряжение. Я снова воспользовался маленькими моделями, но, когда снимаешь с моделями, никогда не знаешь, что получишь на выходе. Там есть один кадр, который я считаю поразительным: когда Страттер, раскачивавшийся до того на веревке, хватается за край лабиринта. На самом деле это была пятнадцатисантиметровая фигурка, в обратной съемке снятая снизу; на месте фигурку удерживал человек, скрытый за макетом этой стены. Другим концом веревки мы обвязали фигурку за талию; дальше человек, державший ее, фигурку отпускает, Страттер падает вниз и исчезает из кадра. Много раз снимаешь одно и то же, и один из дублей, если повезет, получается удачно. В нашем случае, когда мы напечатали все это задом наперед, в одном из дублей возникала иллюзия, будто фигурка на

* «Индастриал лайт энд мэджик» — студия спецэффектов, основанная Джорджем Лукасом в 1975 г. для производства его картины «Звездные войны. Эпизод IV. Новая надежда» (1977). Студия принадлежит компании «Лукасфилм» и, соответственно, работает на всех картинах Лукаса. Кроме того, со студией регулярно сотрудничает Стивен Спилберг. Отдельные сцены делались для фильмов об Индиане Джонсе, Гарри Поттере, «Парка Юрского периода» и даже для нескольких картин Вуди Аллена.

самом деле вытягивается и хватается за край лабиринта, — его мы и взяли.

Многое из этого снималось на киностудии «Ли», но у нас есть склонность заканчивать съемки в тесных помещениях, стараясь доделать все на скорую руку. Сцена, в которой они приближаются к горящему городу на своем плотике, снималась в Нилз-Ярде. У нас не было приличных крупных планов, поэтому мы задрапировали все это небольшое пространство в черное, посадили коротышек на автомобильные камеры, чтобы их можно было раскачать, а вокруг расставили подносы с водой и накидали в них зеркальных обломков, чтобы они работали как отражатели и давали отблески.

На съемках битвы был вообще сплошной кошмар, потому что мы отстали от графика, механические спецэффекты были не готовы, так что мне пришлось снимать эту сцену совершенно не по порядку, полагаясь исключительно на раскадровку. В группе было несколько очень опытных людей — например, Бобби Стиллуэлл, ассистент оператора (по фокусу), он работал на съемках «Лоуренса Аравийского», — они все подумали, что я окончательно рехнулся. После премьеры Бобби сказал, что он не верил, что я смогу это снять, но в итоге все склеилось замечательно, никаких несоответствий не возникло.

Я люблю, когда у меня есть возможность самому поработать с цветоустановкой и печатью, попробовать разные решения и в конце концов добиться того, чего я хочу; мне важно знать, что оставил свои отпечатки пальцев везде, где мог, и что мои картины в большей степени рукотворные, чем все прочие.

В кинопроизводстве существуют довольно строгие правила, позволяющие следить за тем, чтобы каждый занимался своим, а не чужим делом. Получается, вам нужны сотрудники, разделяющие ваше отношение к импровизации и склонность к самодеятельности?

Это моя постоянная проблема, и чем масштабнее картина, тем сложнее мне с ней справляться. В этом отно-

шении очень важным для меня человеком всегда был Джулиан Дойл. Он начал работать на «Священном Граале» как директор картины, потом был помощником продюсера на «Бармаглоте» и стал играть особенно важную роль, когда мы его перемонтировали. Он стал для меня чем-то вроде учителя, на многих проектах мы были партнерами. Его подход всегда состоял в том, чтобы попытаться все сделать самому, иерархию технических квалификаций он всегда ставил под вопрос; и такой подход стоил ему хорошего отношения со многими членами съемочной группы, потому что он ведет себя так, как будто абсолютно все знает и умеет. Здесь нужно найти меру, чтобы не оттолкнуть от себя людей, чтобы они не подумали, что ты можешь выполнить их работу лучше, чем они сами. Людей нужно поощрять, даже когда хочешь сам во всем участвовать, а Джулиан нередко это правило нарушал; для него ничего не стоило просто всучить мне камеру со словами: «Терри, иди и сними то-то и то-то». На «Бандитах времени» и на «Бразилии» Джулиан монтировал, мы снова работали вместе на двух «стинбеках»^{*} — я за одним, он за другим, — то и дело передавая друг другу одни и те же сцены. На «Бандитах времени» он еще возглавлял вторую съемочную группу, которая всегда была на подхвате, чтобы справиться с какими-то недоделками, а на «Бразилии» возглавлял сразу и вторую группу, и отдел спецэффектов: он всегда точно знал, что нам нужно, — в такого рода работе очень трудно найти человека, настроенного с тобой на одну волну.

Рэя Купера в качестве музыкального редактора для «Бандитов времени» мне порекомендовали Джордж и Деннис. Наверное, больше всего он известен как перкуссионист Элтона Джона — они не раз давали концерты вдвоем. Он много сделал для моего музыкального образования. Он давал мне слушать горы разной музыки и разных исполнителей, чтобы понять, что мне нравится. Он же познакомил меня с Майком Мораном, который написал

^{*} «Стинбек» — одна из наиболее распространенных в Европе марка монтажных столов.



Отброшенная сцена: Паучиха из «Бандитов времени»

музыку для «Бандитов времени», — тогда у нас и сложился своеобразный триумвират. Рэй обычно говорил что-нибудь вроде: «Думаю, Малер здесь подойдет, только давайте минор заменим на мажор», и так далее. Собственно, в «Бандитах времени», в сцене с клетками, у Рэя есть длинное соло, он записывал живьем прямо под картинку. У него был целый набор совершенно неожиданных вещей: литавры, гонги, спичечные коробки, наполненные глазами тритонов, и прочая всячина, которую можно трясти. Мы пустили фильм, и Рэй начал стучать по разным штукам — дивное зрелище!

Складывается впечатление, что в «Бандитах времени» было много импровизации. Сильно ли изменился сценарий за время съемок?

На самом деле нет, просто обстоятельства порой заставляли нас придумывать новые сцены, чтобы справиться

ся с проблемами, возникавшими либо из-за недостатка денег, либо из-за отсутствия нужных актеров. Скажем, в сценарии был момент, который не попал в фильм, он стоял в Стране Легенд после того, как они сбегают с корабля на великанской голове, и до того, как попадают в Крепость Абсолютной Тьмы, — сцена с Паучихой. Все было написано, и мы даже ее сняли. Сбежав от великана, коротышки понятия не имеют, где они оказались, и тут какое-то щупальце хватает Ога и тащит его в пещеру. Уже в пещере все остальные обнаруживают, что это вовсе не щупальце, а сеть: ее вяжет Паучиха, мечтающая заманить к себе молодых мужчин и белокурых рыцарей в сверкающих доспехах. Они все болтаются на этой сетке, а рядом сидят две ссохшиеся и сморщенные леди эдвардианского разлива, в огромных юбках, шестиногие, отчаянно стремящиеся обрести наконец любовника. Сцена сама по себе замечательная, но у нас кончались деньги, а после нее стояла еще одна сцена, то есть получалось, что, дабы поставить эту, нужно было снимать еще две, — в итоге мы от паучих отказались.

К этому времени фильм был уже почти закончен, надо было только придумать, как сбежавшие от Великана карлики попадают в Крепость Абсолютной Тьмы. Это один из тех моментов, которыми я по-настоящему доволен; нужно было совершить квантовый скачок: как они туда попадают? Ответ простой: они уже там, просто этого не видно — мешает невидимый барьер. Эту новую сцену мы написали очень быстро, и у нас появилась возможность проработать характеры наших персонажей. Собственно, в проработке мы лишь воспроизвели отношения, возникшие между актерами. Они организовали целую кампанию ненависти в отношении Дейва Раппапорта, потому что Дейв не желал быть карликом. Он предпочитал считать, будто роль ему досталась потому, что он гениальный актер, а не потому, что он был метр двадцать ростом. Мне пришлось его урезонивать: «Дейв, ты замечательный актер, но ты замечательный актер метр двадцать ростом, поэтому ты и получил роль — попытайся этого не забывать». Но он все равно предпочитал дер-

жаться в стороне от остальных Бандитов. Зная об этой ситуации, мы написали сцену, в которой Рэнделл (Дейв) говорит: «Идем вперед», а все остальные говорят, что идут назад. Напряженность нарастает, он кидает в них череп и разбивает невидимый барьер. Сцена подытоживала их реальные взаимоотношения, и я гордился, что придумал сюжетный ход, основываясь на характерах персонажей.

Наиболее отчаянная, хоть в конечном итоге и вдохновенная, импровизация пришлась на концовку картины. В сценарии значилась долгая битва, к концу которой прибывали лучники во фризских шлемах — лучники Агамемнона. Он должен был вернуться, чтобы всех спасти; они обеспечивали победу, сам он погибал в битве, а Кевину приходилось пережить смерть своего придуманного отца. У Шона на весь фильм было всего четырнадцать дней, и он не мог приехать в Англию, потому что у него были налоговые проблемы. Во время нашей первой встречи он сказал, что гибель героя — идея интересная и очень драматичная, но ему бы хотелось, чтобы в конце он каким-то образом сумел вернуться. К тому моменту, когда нужно было снимать битву, мы уже потратили все свое время с Шоном, так что умирающего Агамемнона у нас в любом случае не получалось. И я понятия не имел, как закончить картину. Поскольку убить Агамемнона мы не могли, мы убили одного из Бандитов, Фиджита, и получили отличную, очень эмоциональную сцену с Джеком Пёрвисом (Уолли), который в ярости набрасывается на Олицетворение Зла. Все это писалось в последний момент, чтобы как-то возместить отсутствие Агамемнона.

Потом я вспомнил, что Шону хотелось каким-то образом вернуться в конце, и у меня родилась идея. Мы уже сняли, как Кевина вытаскивают из кровати во время пожара, — так почему бы не сделать Шона пожарным, который спасает Кевина? Шон на один день приезжал в Лондон, чтобы встретиться со своим бухгалтером; я перехватил его, когда он шел обедать, притащил на студию и заставил натянуть костюм пожарного. Все наши декорации ограничивались крылом пожарной машины. Он появ-

лялся, ставил мальчика на землю, спрашивал: «Ты в порядке?» — и выходил из кадра. Потом он забрался в пожарную машину и подмигнул. На тот момент я еще не знал, как именно будет строиться сцена, но месяца через два мы сообразили, что нужно сделать, и досняли концовку. На общих планах Шона дублировал другой актер. В готовом фильме, когда мальчика вытаскивают из кровати, слышно, как я чудовищно плохо пытаюсь симитировать голос Шона и говорю что-то типа: «Иди сюда, малыш».

Волшебным образом все сложилось вместе — в такие моменты мне кажется, что фильм сам себя выстраивает. Думаю, на самом деле причина здесь в том, что я помню, хоть иногда и очень смутно, массу вещей, — все это представляет собой некое варево, из которого иногда выскакивает какая-нибудь морковка и спрашивает: «А ты помнишь, что тогда говорил Шон?»

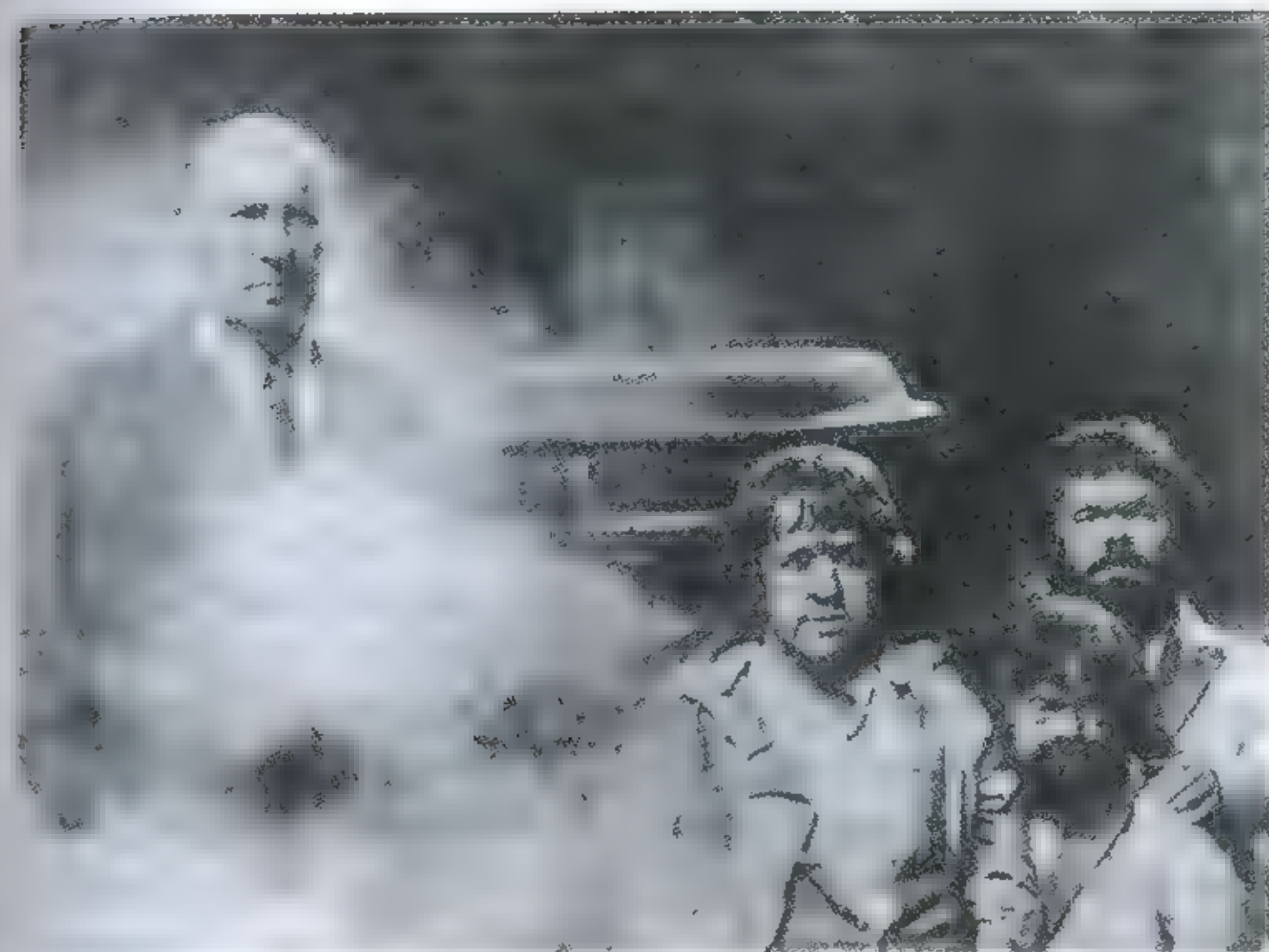
*В «Бандитах времени» Шон Коннери не единственная живая легенда. Как вам работало с Ральфом Ричардсоном?*⁶

Чтобы получить аудиенцию у сэра Ральфа, мне пришлось отправиться к нему домой, в его особняк в Риджентс-Парке. Это было воскресное утро, но, несмотря на ранний час, он усердно подливал мне виски. Это была проверка на вшивость, он пытался меня напоить. Мне рассказывали про него похожие истории, например про то, как Джек Голд* пришел предлагать ему роль в фильме, а Ричардсон посадил его на заднее сиденье своего большего мотоцикла и стал носиться вокруг парка на какой-то невообразимой скорости, потом посмотрел на Джека Голда, увидел, что тот еще держится, и тут же согласился. Со мной он устроил долгий сложный спор о том, как должно быть одето Верховное Существо, если

* Джек Голд (р. 1930) — британский режиссер-документалист. Снимал также художественные фильмы, в частности «Визит» (1959) по пьесе Дюрренматта, «Голый чиновник» (1975), «Прикосновение медузы» (1978). Зд. речь о шпионском триллере «Чарли Маффин» (1979).

иметь в виду, что оно спускается из мест с явно более теплым климатом. Мы остановились на льняном костюме и панаме. Я знал, что он описывает свой любимый костюм, в котором играет в пьесе Чарльза Вуда о съемках картины «Атака легкой кавалерии»⁷. Я сказал, что не согласен, потому что тогда он будет смотреться как допотопный директор школы, у которого всегда что-нибудь не в порядке с одеждой. Он мне возражал, что Бог не может быть рассеянным или плохо одетым, и спор продолжался и продолжался. Потом он сказал, что ему хотелось бы достать из кармана циркуль-измеритель, наклониться и измерить Ога в обличье свиньи, и спросил, известно ли мне такая картинка работы Уильяма Блейка. Я ответил, что этот образ встречается гораздо раньше, в средневековой рукописи, и у меня он на самом деле есть. Это была игра: я должен был поглощать огромные порции виски, но при этом оставаться достаточно трезвым и адекватно реагировать на все его подачи. Судя по всему, я прошел проверку, потому что ближе к полудню он начал петь и танцевать, имитируя манеру Малыша Тича⁸.

Мы несколько раз встречались у него дома, обсуждали буквально каждую реплику. Его экземпляр сценария пестрел пометками, причем все его реплики были перепечатаны красным цветом. Время от времени он говорил с абсолютной уверенностью в голосе: «Бог бы так никогда не сказал». Потом он захотел, чтобы кусочки Зла собирали в красный почтовый ящик, и я согласился, потому что такие почтовые ящики-тумбы часто делают как ящики для детских игрушек. Но обсуждение костюма все продолжалось и продолжалось, однако ни к какому решению мы не пришли. И вот однажды — съемки уже были в самом разгаре, и сцены с его участием уже были на подходе — он явился в обеденный перерыв, одетый ровно так, как он одет в фильме. За обедом говорили обо всем на свете, за исключением костюма. Это опять была игра: кто первый вспомнит о костюме. Я выиграл. Он хотел, чтобы все до малейшей детали было проговорено заранее. «Самое страшное, что может случиться с актером, — сказал он мне, — это прийти на съемочную



Ральф Ричардсон в окружении карликов, действие разыгрывается задом наперед: грандиозное зрелище!

площадку и обнаружить, что у режиссера есть какая-нибудь дурацкая идея, о которой раньше не говорилось ни слова».

И вот он в первый раз заходит на съемочную площадку, все начинают кланяться и расшаркиваться: сэр Ральф то, да сэр Ральф сё, — а он замечает сделанную из угля статую Зла. Еще до того, как он успел что-то сказать, я понял, что он раздражен: бьет сценарием по ноге, разворачивается и направляется к выходу. Понятно, что он чем-то страшно недоволен. Я прекрасно понимаю, что происходит: он обозначает свою территорию и показывает, кто тут главный. Соответственно, я бегу за ним, весь такой смиренный и почтительный, и пытаюсь выяснить, в чем проблема. А проблема такая. Он спрашивает: «Что здесь делает эта статуя?» Я объясняю, что, когда он, Верховное Существо, нисходит на землю, Зло взрывается и обращается в уголь. «Да, все так, но почему оно остается целым и невредимым? Оно должно рассыпаться на ку-

сочки. Я превращаю Ога из свиньи обратно в человека только потому, что замечаю обломок Зла у него во рту, — свиньи же едят человечину, а я не могу допустить, чтобы он ел Зло».

Ничего этого раньше не обсуждалось; ему просто нужно было взять ситуацию под свой контроль. Я попросил его не беспокоиться, и в обеденный перерыв мы разбили эту статую на кусочки. Ога в свином обличье с кусочком Зла в зубах никто не видел, но я разбил статую и должен был потом соображать, как она будет взрываться. Но после всего этого он был совершенно невероятный. После того как он показал, кто тут главный, он с готовностью выполнял все, о чем я его просил. И потом, в последний съемочный день, на площадке стоит Ральф Ричардсон в окружении шестерых карликов, камера едет задом наперед, все актеры движутся задом наперед — и ему на голову кидают сухой лед. Грандиозное зрелище!

Выпуск фильма, по-видимому, принес вам гораздо меньше радости, поскольку вы должны были столкнуться с той же проблемой жанровой неоднозначности, что и на «Бармаглоте».

Первая проблема, с которой мы столкнулись, был Деннис О'Брайен, он сказал, что нельзя взрывать родителей в концовке детского фильма. Я сказал, что в этом вся соль: до нас никто этого не делал. Мы устроили специальный просмотр для детей, и я спросил у первого же ребенка, который вышел из зала, что ему больше всего понравилось: естественно, конец, потому что там взрывают родителей. Это был мальчишка. Когда я задал тот же вопрос маленькой девочке, она сказала, мол, это полный кошмар, что родители взорвались, — кто же теперь будет заботиться о мальчике? Но все мальчики были твердо уверены, что они сами могут о себе позаботиться, а Деннис, к счастью, не слышал, что сказала девочка.

Деннис тогда особенно не церемонился; он привез картину в Штаты и попросил пять миллионов долларов

плюс еще пять миллионов на тиражирование и рекламу. И никто не заинтересовался. Я даже не знаю, понравился ли им фильм, но у нас сложилось впечатление, что они не знали, что с ним делать, и в итоге он достался без всяких предварительных выплат компании «Авко-эмбасси» — самой мелкой из основных дистрибьюторских контор или самой большой из мелких. Их последним крупным успехом, за десять лет до того, был «Выпускник». Однако наглость Денниса себя окупила: хоть он и не получил никакого аванса и они с Джорджем должны были гарантировать пять миллионов на печать и рекламу, мы фактически взяли распространение в свои руки. Я сделал афишу и предложил сделать три типа рекламных роликов для телевидения: один для фанатов «Монти Пайтона», другой для детей и третий для семейной публики.

Помню, как мы делали первый предварительный просмотр в Шерман-Оуксе, Калифорния. Тогда как раз вышел на экраны «Индиана Джонс: В поисках утраченного ковчега», мы шли сразу же после него, и показ был удачным. А вот второй предварительный показ был на севере, в Бакерсвиле*. Бой за концовку был в самом разгаре, и тут меня спас идиотизм всей этой системы. Фильм сделан в «Долби стерео», но киномеханик почему-то этого не понял, и первые три или четыре катушки прошли с дико приглушенным звуком, пока они не сообразили, что нужно переключить режим. Но к тому времени публика уже стремительно разбежалась. Абсолютная катастрофа. Потом мы получили опросные листки, и я их забрал к себе в комнату, чтобы поизучать. На следующий день мы получили цифры, и оказалось, что из всех частей фильма присутствовавшей на предварительном просмотре публике больше всего понравился финал. В итоге бой за концовку я выиграл. Деннис и прочее начальство проглядели только статистическую сводку, самих карточек, которые заполнялись с очевидной ненавистью, они не

* Бакерсвилль — городок в штате Северная Каролина, с населением 357 человек.

видели — а из них было понятно, что концовка людям понравилась больше всего, так как означала, что смотреть дальше не нужно... фильм вызвал у зрителей отвращение! Был еще один выдающийся маркетинговый ход: в телевизионных роликах запретили показывать карликов, потому что «люди не любят карликов». Незадолго до нас вышел фильм «Под радугой» с Чеви Чейзом о создании картины «Волшебник страны Оз»⁹. В прокате он провалился. Кто виноват? Конечно, карлики.

Потом фильм выходит в прокат и собирает в Америке больше, чем я когда-либо собрал впоследствии: мы оставались на первом месте что-то около трех недель и взяли сорок шесть или сорок семь миллионов долларов — в переводе на нынешние цифры это больше сотни. На самом деле «Бандиты времени» были самым успешным независимым фильмом вообще, пока не вышла «Рыбка по имени Ванда», — Клиз, гаденыш!¹⁰ Правда, сначала он вышел на экраны в Англии, где Деннис пытался продавать его как «пайтоновскую» картину, а не как детское или семейное кино, и сборы были очень посредственные.

Знакомая история, разве что бывают случаи, когда успех в Америке приводит к повторному запуску в прокат в Соединенном Королевстве, как было с «Жестокой игрой». «Бандиты времени» взяли какие-то награды?*

Нет, не думаю. Кажется, его номинировали на премию BAFTA. Я часто получаю от них технические награды, но в данном случае, по-моему, ничего не дали. В Британии нас все еще воспринимали в «пайтоновской» струе, тогда как в Штатах фильм продавался сам по себе, не важно, под каким соусом. Правда, нью-йоркская премьера тоже прошла несколько катастрофично. Ее устроили

* «Жестокая игра» (1992) — картина Нила Джордана, прослеживающая историю бойца Ирландской освободительной армии, его отношения с похищенным британским солдатом и девушкой этого солдата. Провалился в прокате в Ирландии и Великобритании, однако имел неожиданный успех и шесть номинаций на «Оскар» в США.

в двухзальном кинотеатре в Ист-Сайде. Весь смысл премьеры в том, что знаменитости туда приходят, чтобы на них смотрели, а все остальные приходят смотреть на знаменитостей. И вот нас впускают внутрь — моих друзей, знаменитостей, всех, — и моих друзей и разных не слишком известных личностей группируют слева, а знаменитостей провожают направо. Зачем это нужно было делать, не понятно: знаменитости явно хотели, чтобы люди шей себе ломали, лишь бы их разглядеть. Как бы то ни было, мы с Майком Пэлином пошли обедать, потому что смотреть фильм еще раз нам не хотелось, — и вот в середине обеда появляется Шелли Дюваль, вся в слезах, и сообщает, что плохо дело: в общем зале на третьей катушке прошло перевернутое изображение задом наперед — там стоял кинопроектор с платтерной системой подачи, и киномеханик вытянул из катушки не тот конец. Первые пять минут публика была в восторге, раздались аплодисменты и смех — они решили, что это очередная выходка в духе «Пайтона». Потом включился свет, вышел администратор и сообщил, что у них проблема с демонстрацией, на устранение проблемы уйдет около часа, так что будет лучше, если все разойдутся по домам. Но народ по домам не пошел. Из общего зала все ринулись в VIP-зал и стали смотреть, стоя в проходах. Шелли очень расстроилась, а я, наоборот, решил, что это здорово. Когда меня привлекают к мероприятию хотя бы с минимальной претензией на нечто достойное, можно заранее предсказывать, что не ударить в грязь лицом не получится. Зато как раз в тот вечер я познакомился с Робинот Уильямсом.

Как вышло, что ваше участие в четвертом (если не считать «Монти Пайтон в Голливуд-Боул») «пайтоновском» фильме «Смысл жизни» вышло за рамки анимации и превратилось в отдельный пролог «Страховая компания „Кримзон перманент“»?

Над «Смыслом жизни» мы работали все вместе, и предполагалась, что я буду делать анимацию. Но мне на-



Пэлин, Гиллиам и Айdl в поисках «Смысла жизни»

доела анимация, так что, когда я придумал этот сюжет, из которого в обычной ситуации получился бы мультфильм, я подумал, что его можно было бы снять и как кино. Группа никогда особой власти надо мной не имела, они не знали, как я работаю, так что добро я получил. Планировалось, что этот сюжет войдет в последнюю треть фильма. У меня была своя съемочная группа, Роджер Прэтт тогда впервые работал со мной как оператор-постановщик, съемочный павильон тоже был свой.

Идея была продолжением «Бандитов времени» — в том смысле, что героями становились совершенно негероические люди. Я пригласил восьмидесятилетних стариков — они все когда-то были хорошими актерами, танцорами, фехтовальщиками, им хотелось проделать все это еще раз. Мы построили декорации, долго экспериментировали с моделями и спецэффектами, стараясь со-

здать слегка утрированную, мультяшную, но при этом совершенно реалистическую атмосферу. Все детали нужно было отработать, чтобы битва на вешалках и стрельба картотечными ящиками смотрелась логично. В «Бразилии» тоже есть моменты, когда огромная масса бумаги начинает использоваться в качестве оружия, и тема больших монолитных корпораций тоже там присутствует. Но здесь есть какая-то романтика в том, что эти эдвардианские старики умудряются дать отпор ушлым молодым технократам.

Думаю, я тогда впервые, еще до «Мюнхгаузена», вышел за рамки бюджета; собственно, никакого бюджета и не было. Seriously никто к этому не относился, потому что это был просто Терри Г. и студийный павильон, а Терри Г. просто работал и работал, пока не закончил. На самом деле очень неприятно работать в ситуации, когда не знаешь, что делать можно, а чего нельзя, и этот первый опыт работы в неопределенных условиях мне не понравился. Потом на предварительных просмотрах мы обнаружили, что в середину картины этот кусок не встраивается, потому что у него совершенно другой ритм и по стилю он сильно отличается от того, что сняли «пайтоны»: здесь нет непосредственной смеховой реакции. Я был вынужден несколько раз его укорачивать, пока не стало очевидно, что он уже и так слишком короткий, и тут я сказал: «Давайте просто уберем его из фильма и — еще один квантовый скачок — пустим его в виде приложения как отдельную короткометражку». И в такой ситуации мы могли дать ему возможность вернуться и «атаковать» основной фильм — двойная выгода. Все тут же встало на свои места. Процесс оказался очень поучительным: по ходу дела выяснялось, что где должно стоять и как все это вместе складывается или не складывается. На большом экране «Кримзон перманент» смотрится гениально, а сам «Смысл жизни» напоминает скорее телевидение. Но на видео — а именно на видео большинство зрителей этот фильм и смотрят — «Кримзон» такого впечатления не производит, тогда как сам фильм смотрится отлично. В 1983 году в Каннах от «Кримзон

перманент» у всех крыши поносило, а «Смысл жизни», хоть он и снят на другом техническом уровне, прокатил за счет самого материала, бо́льшая часть из которого — наши лучшие наработки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Серия романов Клайва Стейплза Льюиса «Хроники Нарнии» начинается с романа «Лев, колдунья и платяной шкаф» (1950), в котором дети проникают в мир аллегорий через шкаф.

² Комический сериал «Мыло», с течением времени становившийся все более острым и самопародийным, шел на телевидении с 1977 по 1981 г. Главную роль в этом сериале играла Кэтрин Хелмонд.

³ То, что в конце 1970-х гг. стало киностудией «Ли интернешнл» в Уэмбли, на севере Лондона, было основано как студия «Фокс-Бритиш», которая в 1930-е гг. использовалась для производства «квотированных» фильмов*. Позже студия перешла в ведение первой лондонской общественной телекомпании «Редиф-фьюжн» (1955—1967).

⁴ Роль джинна-гиганта в картине Александра Корды «Багдадский вор» (1940) исполнял афроамериканский актер Рекс Ингрэм.

⁵ Космические путешествия на разных летательных аппаратах фигурируют во многих фантастических картинах Жоржа Мельеса, в том числе в «Путешествии на Луну» (1901) и «Путешествии через невозможное» (1904).

⁶ Сэр Ральф Ричардсон (1902—1983) с 1930-х гг. до самой своей смерти оставался ведущим театральным актером, блиставшим в таких важнейших ролях, как Пер Гюнт, Фальстаф и Сирано де Бержерак. Начало его столь же длительной и разнообразной кинокарьере положили в 1930-е гг. главные роли в картинах Алек-

сандра Корды. В военные годы Ричардсон снимался в пропагандистских фильмах Пауэлла и Прессбургера, позже сыграл тиранического доктора Слопера в картине Уильяма Уайлера «Наследница» по роману Генри Джеймса (1949). В 1970-е и 1980-е гг. играл, а также читал закадровый текст в самых разных картинах — от «Алисы в Стране чудес» (1972) до «Вагнера» (1983) и вышедшего уже после смерти актера фильма «Грейстоук: Легенда о Тарзане, повелителе обезьян» (1984).

⁷ Чарльз Вуд, написавший сценарий для картины Тони Ричардсона «Атака легкой кавалерии», изобразил процесс создания фильма в пьесе «Ветераны», впервые поставленной в театре «Роял Корт» в 1972 г.

⁸ «Малыш Тич» (Гарри Релф, 1867—1926) — английский актер кабаре, карлик. Был одинаково популярен в Париже и в Лондоне; особую славу принес ему зажигательный танец «больших ботинок».

⁹ Картина «Под радугой» (реж. Стив Рэш) была крупнейшим кассовым провалом 1981 г.

¹⁰ Джон Клиз сыграл главную роль в необычайно успешном фильме «Рыбка по имени Ванда» (1988). Сценарий картины Клиз написал совместно с режиссером Чарльзом Крайтоном (Кричтоном), ветераном студии «Илинг».

* *Примеч. переводчика:* К середине 1920-х гг. кинопроизводство в Великобритании практически прекратилось из-за растущей конкуренции со стороны американской киноиндустрии. В 1927 г. британский парламент принял закон, обязывающий дистрибьюторов и прокатчиков иметь в репертуаре определенный процент британских картин. Поскольку на британском рынке работало множество американских дистрибьюторов, закон привел к массированному вливанию американских денег в британский кинематограф.

«1984 1/2» превращается в «Бразилию» с помощью трубопроводов и Де Ниро; и что произошло дальше

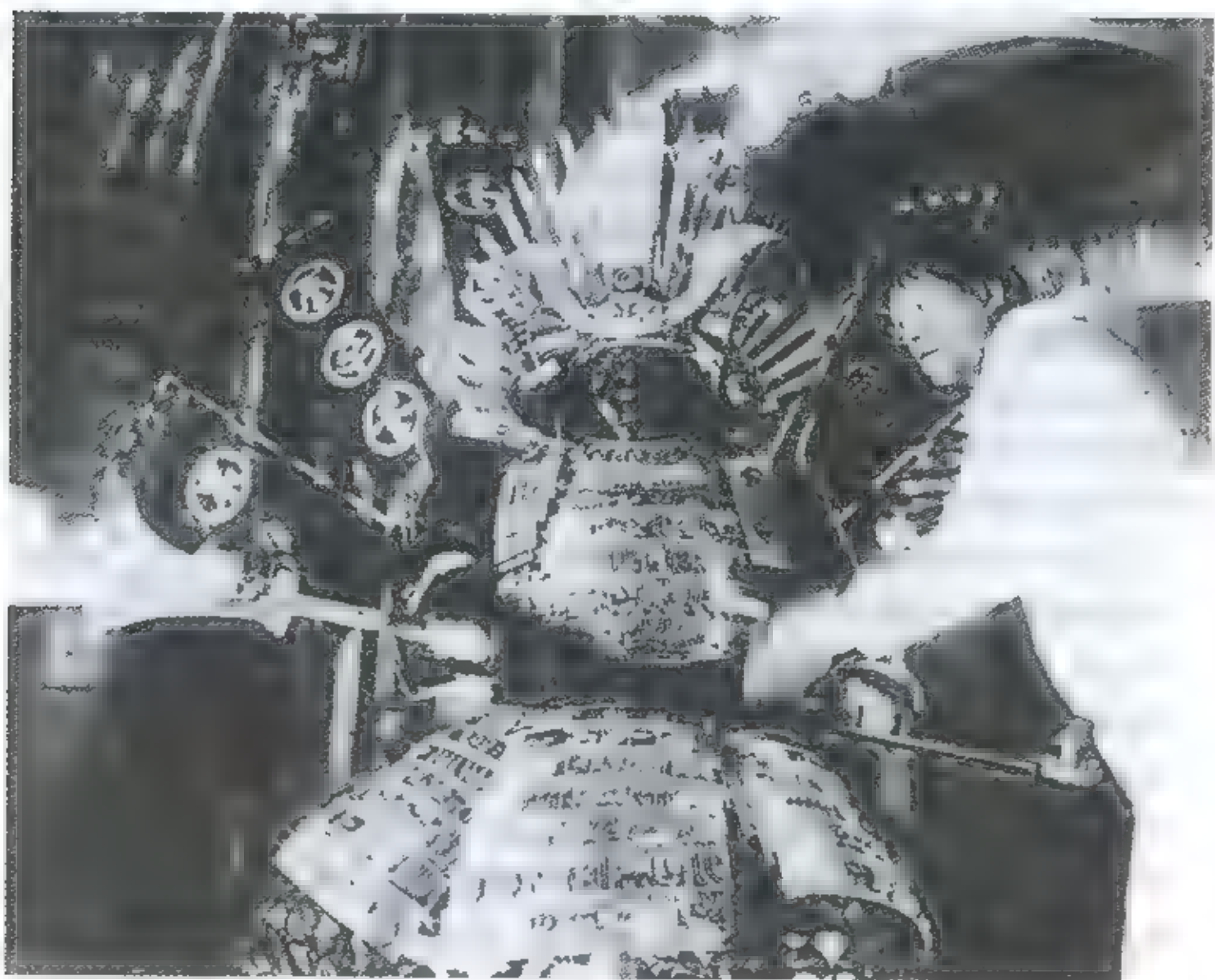
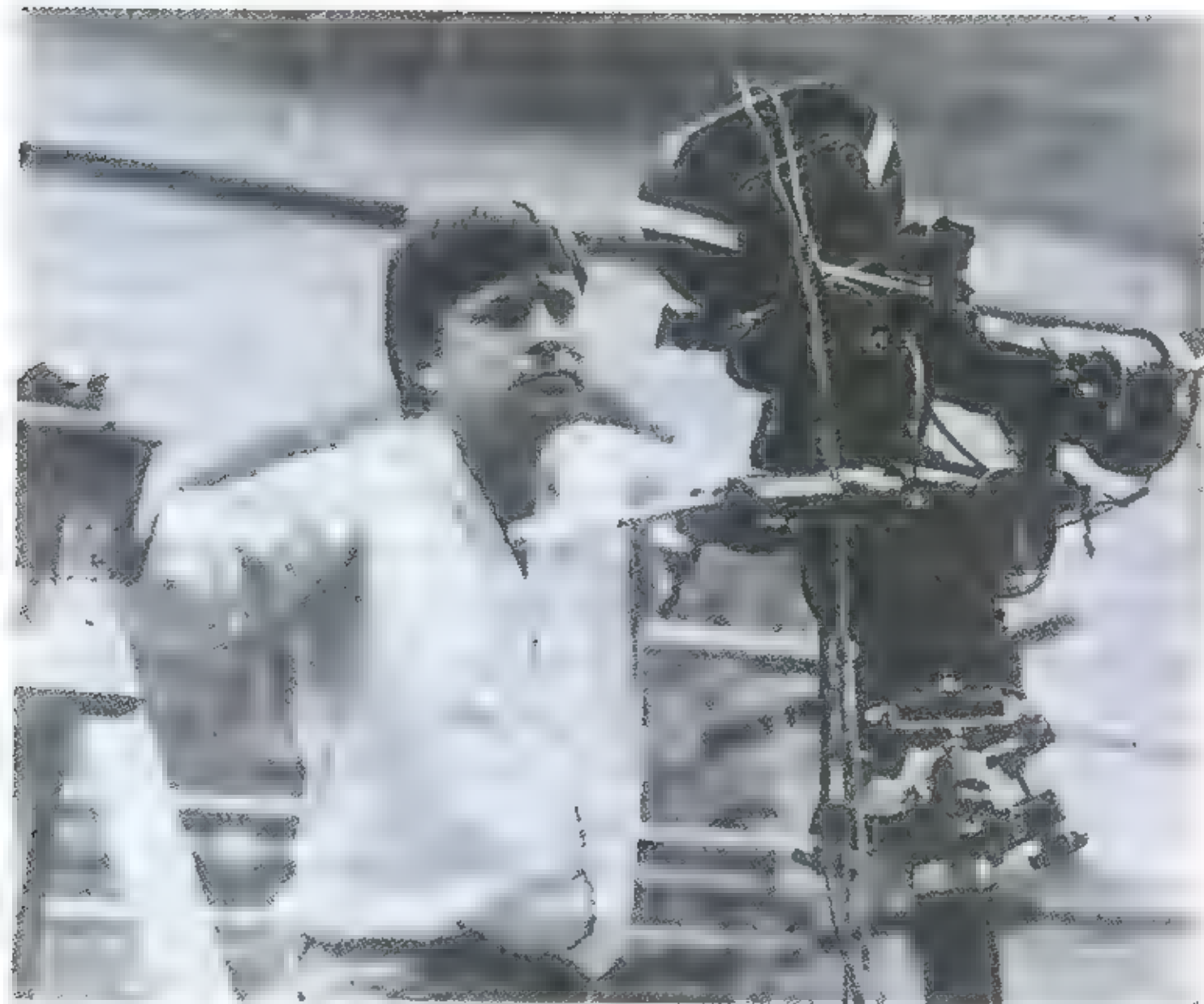
«Бразилия» стала переломным моментом в вашей карьере. До этой картины вас можно было с большей или меньшей натяжкой считать беглым «пайтоном»; после стало ясно, что вы режиссер с большими амбициями — кое для кого, наверное, даже со слишком большими, особенно когда вспомнишь донкихотскую битву за режиссерские права, которую вы вели со студией «Юниверсал». Но ведь «Бразилия» обдумывалась в течение долгого времени, не так ли?

У меня была куча идей, общее понимание истории, которую я хотел рассказать, то есть довольно беспорядочный набор сцен страниц на сто. Сначала я стал работать над этим с Чаком Элверсоном, который был автором сценария на «Бармаглоте», но через пару недель стало ясно, что мы с ним движемся немного в разных направлениях. Все это привело к ссоре, разрыву отношений — ситуация была неприятная. В конце концов мы договорились, что в конечном варианте останется только одна сцена, близкая к тому, что он написал, — это сцена в ресторане. Потом я все это на некоторое время отложил, потому что дело продвигалось как-то очень болезненно. Однажды я шел по улице и услышал, как кто-то упомянул Тома Стоппарда¹. И я вдруг подумал, как замечательно мы бы сработались: его навыки визуализации и мое чувство слова! Мы встретились, и он начал доводить сценарий до ума. Например, ошибочный арест как событие

там уже был, но Том придумал фамилию и путаницу с первой буквой, Баттл / Таттл, которая соединяет двух персонажей. Такие вещи получались у него блестяще.

Тем временем встала другая проблема: как запустить фильм? Запускать было сложнее, чем писать сценарий. Даже после успеха «Бандитов времени», когда я ходил по всем голливудским студиям и встречался с руководителями, просто чтобы познакомиться, все, кому я рассказывал о «Бразилии», говорили, что это бред сумасшедшего. Чуть позже я встретил в Париже Арнона Милчана, и он мне очень понравился, хотя до этого многие советовали мне не иметь с ним дел². По натуре он, конечно же, пират, но это веселый, толковый и очень эффективный человек. Он был еще и страстным игроком и как раз тогда работал со Скорсезе над «Королем комедии». Мы быстро поладили, и он сказал: «Давай снимем этот твой фильм». Когда я сказал, что мне хотелось бы привлечь к работе над сценарием Тома Стоппарда, он загорелся, и Тому заказали три варианта сценария. Для Арнона это были большие деньги, но тем не менее он на это пошел. Правда, он сильно оскорбился тем, что я с самого начала установил одно непреложное правило: несмотря на то что он продюсер, его мнение будет интересовать меня не больше, чем мнение моей секретарши или мнение случайного прохожего. Думаю, его решение работать со мной основывалось на очень твердых убеждениях, потому что до меня никто с ним раньше так не разговаривал; сначала он даже не поверил: «То есть я даю тебе все деньги, а ты говоришь, что мое мнение ничего не значит?»

Том гениально структурировал сценарий, но у меня было чувство, что герои у него получаются не вполне те, каких я хочу; они утрачивали всякую человечность. В частности, персонаж Майка Пэлина, Джек Линт, получался уж совсем ублюдком. Я объяснял ему, что он должен быть человеком приятным во всех отношениях, отличным семьянином, — просто такая у него работа, и он очень дорожит своей карьерой³. Я точно знал, какими должны быть герои, но диалоги я писать не умею, поэтому над сценариями всегда работаю с соавторами. Пе-



Агония и экстаз: работа над «Бразилией»

реписывать я умею: в «Бандитах времени» я быстро переделывал диалоги, которые написал Майк, и вставлял их туда, где они мне были нужны, но Тома переписывать сложнее: у него достаточно убрать одну реплику — и вся структура начинает рассыпаться.

В итоге я пригласил Чарльза Маккеона (мы познакомились с ним на съемках «Жития Брайана»), и мы стали перерабатывать написанный Томом сценарий. В конце концов получился текст, в котором осталось понемножку от каждого автора. Но сколько Арнон ни проталкивал этот сценарий, его все равно отвергали по всем фронтам. Счастье нам улыбнулось, только когда студия «Фокс» стала запускать фильм под названием «Враг мой»⁴. По их расчетам фильм попадал в категорию «А», однако ни Спилберга, ни Лукаса, ни остальных ведущих режиссеров сценарий не заинтересовал, в студии пошли дальше по списку и в итоге обратились с предложением к Т. Гиллиаму. Логика ситуации была такая: поскольку фильм считался топовым, то и режиссер, которому предлагают его ставить, тоже должен быть очень хорошим. Так что когда я отклонил их предложение, поскольку хотел снимать другую картину под названием «Бразилия», получилось, что эта моя картина тоже должна быть очень хорошей, возможно даже лучше, чем их фильм категории «А», несмотря на то что раньше они сами же отказались от этого сценария.

После того как ситуация предстала в этом новом свете, первый позитивный отклик пришел от Джо Уизана с «Фокса»; потом на кинофестивале в Каннах Арнону удалось устроить что-то вроде тендера. Каннский фестиваль может оказать неоценимую помощь: солнце, вино, никакой офисной тяготы — люди становятся более человечными и, соответственно, более уязвимыми. До этого мы проделали предварительную работу в Голливуде, встречались с Джеффри Катценбергом и Майклом Айзнером на студии «Парамаунт» — я там нарушил все приличия, отказавшись рассуждать об искусстве: просто спросил, собираются ли они давать деньги. В этой системе Арнона не очень любили, но у меня было ощущение, что враг моего врага — мой друг. Мы с Арноном вели себя очень тупо: носились туда-

сюда по «Карлтону», как пираты, выискивая, что бы сжечь и кого бы зарезать. Помню, мы сидим в офисе «Юниверсал» с Бобом Ремом и президентом компании Шоном Дэниелом: я пересказываю Шону сюжет фильма и замечаю, что Арнон, который сидит сзади, давно уснул и Рем тоже клюет носом, потому что время позднее и все устали. Но им было со мной интересно, я заражал их своей энергией. Как Квентин Тарантино, когда я в первый раз его увидел: он был как горячая топка, брал своей энергией. Думаю, все, кто сумел достичь успеха в этой системе, должны быть такими же: пробить ее можно только неумемной энергией.

На этом этапе у нас возникли проблемы с бюджетом. Картина была рассчитана на двенадцать миллионов долларов, и никто нас за это не уважал. И вдруг Арнон ни с того ни с сего решает поднять бюджет до пятнадцати миллионов — просто чтобы попасть в более высокую ценовую категорию и в поле зрения крупных инвесторов. В итоге за этот пятнадцатимиллионный фильм разгорается инвестиционная война в Каннах, и «Фокс» с «Юниверсал» приходят к соглашению о равных долях. Дальше все возвращаются в Лос-Анджелес. И вот тут нужно было не упустить момент и зафиксировать на бумаге все, о чем договорились в Каннах, пока они еще не отказались от своих слов, как это часто бывает. Арнону это удалось: «Фокс» взял мировые права, «Юниверсал» — Северную Америку.

Теперь у вас был сценарий и были деньги: что дальше?

Дальше — кастинг. Мне нужны были молодые актеры, потому что, по моим представлениям, Сэму был двадцать один год или двадцать два, не больше, — соответственно, мы поехали искать исполнителей в Лос-Анджелес. У меня с собой была камера «High-8», и я снимал на видео всех, кого мы смотрели, чтобы забрать потом все это в Лондон. Видеопробам я больше доверяю: когда сидишь с кем-нибудь в комнате, видишь совсем не то, что видит камера, а в фильме будет как раз то, что видно камере. Даже когда мы ищем натуру, я предпочитаю сде-

лать фотографии, потому что важно понять, как это место воспринимается через объектив. Помню, в черновом монтаже одного, еще не вышедшего на экраны, фильма нам попался молодой актер по имени Том Круз, но он отказался пробоваться на видео — боялся, что эти пробы всплывут годы спустя, когда он станет, в соответствии со всеобщими ожиданиями, суперзвездой, и ему будет стыдно за эти пробы. Помню, он звонил и чуть не плакал — так ему хотелось у меня сняться, но без видеопроб я ничего ему не мог предложить, хотя видел, что все качества суперзвезды у него имеются. Забавно, что его следующим фильмом стала «Легенда» Ридли Скотта, то есть, судя по всему, Арнон с ним связей не порвал⁵. Ярких молодых актеров было много; я тогда заиклился на том, что приглашать надо совсем неизвестных: они не несут с собой никаких ассоциаций, и по ходу картины зрители начинают узнавать героев.

Вам не кажется, что в фильме была бы совсем другая атмосфера, если бы главную роль играл американский актер?

Думаю, да, но я все равно собирался снимать его здесь, в Англии, так что остальные актеры все равно были бы английские. Мы долго вели переговоры с Рупертом Эвереттом, который тогда как раз вошел в моду; я и не думал, что столько народу захотят у меня сниматься. Кого я только не снял на видео! Там были Мадонна, Розанна Аркетт, Мишель Пфайффер, Кэтлин Тернер, Джейми Ли Кертис, Ребекка де Морнэй... На самом деле я отдал предпочтение Ким Грист отчасти потому, что ее совсем никто не знал, тогда как остальные были хоть как-то известны — или, может, казались мне чересчур прекрасными. Когда у тебя жена и дети, приходится нервничать по поводу всего, что касается главной женской роли, особенно когда предполагается, что героиня — девушка твоей мечты. Сейчас остается только удивляться, когда оглядываешься назад: Джейми Ли Кертис, только что снявшаяся в комедии «Поменяться местами», сидит в Лос-Анджелесе, прямо на тротуаре на Мел-



Не совсем девушка его мечты:
Ким Грист в роли Джилл в фильме «Бразилия»

роуз-стрит, и ждет, когда Ребекка де Морнэй закончит свою затянувшуюся видеопробу. А в Нью-Йорке претендентки на главную женскую роль вообще обнаруживали лежащего на полу человека с воротником-манжетой на шее (я каким-то образом потянул себе мышцы), и некоторые ухитрялись на протяжении всего собеседования изъясняться исключительно ногами — особенно старалась Кэтлин Тернер. Обожаю смотреть, как актеры ищут выход из ситуации; те, кто поумнее, быстро соображают, что режиссер сам превращается в камеру, и придумывают, как на эту камеру играть.

Помню, приходила Мадонна; в то время она еще работала в маленьких нью-йоркских клубах, то есть еще не стала Мадонной, — нечесаная, злая, совершенно невыразительная личность. Как-то вечером мы с директором по кастингу Марджи Симкин дошли до того, что отправились в кинотеатр «Уоверли» смотреть Розанну Аркетт в фильме Джона Сейлза*, — и кого, вы думаете,

* Имеется в виду картина «Крошка, это ты» (Baby, It's You), которая вышла на экраны в 1983 г. Любовная история старшеклассников, в которой Аркетт играет девушку из еврейского семейства, а ее партнер по фильму Винсент Спано — сына итальянских иммигрантов, по кличке Шейх.

мы там встретили? — Мадонну с бойфрендом. В итоге мы вчетвером берем попкорн и идем смотреть Розанну. Потом я пробовал Келли Макгиллис, Энди Макдауэлл и Эллен Баркин. Я собирался отдать роль Эллен, потому что как актриса она была лучше всех, — я даже сказал ей, что дело можно считать решенным, но в последний момент передумал, пригласил Ким Грист, а позвонить Эллен с извинениями так и не решился. Написал ей короткое письмо. Думаю, это был самый малодушный и позорный поступок за всю мою жизнь. В таких случаях я всегда ссылаюсь на фильм в качестве оправдания, так удобнее. В итоге роль досталась Ким Грист — только потому, что у нее получилась потрясающей силы проба, которая понравилась абсолютно всем. В ней было что-то от дикого зверя: на пробе у нее включился какой-то инстинкт выживания — не знаю уж, из каких глубин она его достала, — но, когда дело дошло собственно до съемок, когда нужно каждый день приходить на площадку и работать, ничего дикого в ней уже не было. Любопытная вещь.

Что касается роли Сэма, тут сразу был Джонатан Прайс, мы дружили, и он очень просил пригласить его на пробы, от него было не отвяжаться. Для этой роли он был староват, но я в конце концов согласился, просто чтобы он отстал. Он тогда как раз закончил сниматься в «Мартине Лютере» (по-моему, для Би-би-си) — для этой роли он набрал вес и на голове у него была тонзура. Короче, выглядел он кошмарно. Мэгги дала ему один из блондинистых париков Эрика Айбла, и он сыграл пробу в паре с Сюзанной Гамильтон (которой потом досталась роль девушки в картине «1984»*). Но несмотря на вес, несмотря на идиотский парик, сыграл он блестяще — ни один другой актер не ухватил характер так точно и с таким мастерством. Так что мне пришлось идти к Арнону сообщать, что актер на главную

* Картина Майкла Рэдфорда «1984», с Джоном Хертом, Ричардом Бартоном и Сюзанной Гамильтон в главных ролях, вышла на экраны в 1984 г.

роль у нас есть. Это был единственный раз, когда мы с Арноном серьезно поругались: он сказал, что я совсем сдурел. Потом мы должны были отправить пробу на студии, и там реакция была похожая. Тем не менее я заставил их согласиться. Я сказал, что без Джонатана фильма не будет.

И у меня нет ни капли сомнения, что я был прав, потому что Джонатан сыграл блестяще. На его героя лежит куда больше вины, чем на двадцатидвухлетнем парне, каким я изначально представлял Сэма, и его герой в куда большей степени заслуживает наказания, которое ему в конце концов достается; его герой всю жизнь избегал ответственности, почти ничего из данного ему в жизни не реализовал. В результате мы получили более интересного героя, даже несмотря на то, что изначально я хотел снять фильм о молодом парне, в жизни которого наступил решающий момент, когда он должен сделать выбор. Но раз стало получаться по-другому, я был только рад расстаться со своими первоначальными идеями, и фильм изменился. Собственно, такие вещи меня больше всего интригуют. Никогда не бывает так, что у меня в голове есть законченный образ фильма и я любой ценой стараюсь его реализовать, — нет, фильм растет и меняется. В конце концов Ким не смогла сыграть героиню в соответствии со сценарием: предполагалось, что женская роль будет гораздо больше. И фильм снова поменялся, потому что по замыслу у нас было два неполноценных героя — парень, витающий в облаках, и девушка, которая настолько боится всяких отношений и настолько напугана этой параноидальной системой, что, вместо того чтобы устроиться секретаршей или поискать другую приличную работу, она работает водителем, поскольку в кабине грузовика есть хоть какая-то свобода. Свободу она получает ценой полной изоляции и утраты всякого человеческого общения. Собственно, общения не было ни у него, ни у нее — поэтому они сходятся, чтобы образовать полноценное человеческое существо. Но поскольку Ким ничего толком сыграть не могла, ее роль постепенно сходилась на нет, пока ее героиня не превратилась в чистое



Джонатан Прайс:
герой, на котором лежит куда больше вины,
чем планировалось

воплощение его фантазий. Даже в реальном мире она в какой-то мере остается фантазией Джонатана, часть ее сцен разыгрывается у него на лице, потому что по-другому снять не получалось.

То есть отступления от первоначального замысла были отчасти обусловлены тем, что вы обнаружили более интересный вариант, а отчасти тем, что нужно было маскировать провалы. Не кажется ли вам, что таким образом вы не дали картине превратиться в поверхностную, схематическую аллегория типа «Легенды»?

Не знаю, к лучшему или к худшему это все происходило. Мне нравился наш первоначальный замысел, но у нас не получалось его реализовать. Когда мы писали сценарий, было совершенно ясно, что у нас есть два параллельных мира — реальный мир и мир сновидений, — и в мире сновидений присутствовал отдельный законченный сюжет, который настолько затмевал собой реальность бодрствования, что Сэм вынужден был прикладывать дополнительные усилия, чтобы ее обнаружить. Однако недель через десять-двенадцать после начала съемок стало очевидно, что, если я буду продолжать в том же духе, у нас получится пятичасовой фильм и миллионов десять перерасхода. Поэтому я сказал Арнону, что нам придется прервать съемки на неделю-другую, пока я буду укорачивать сценарий. В результате реальность в фильме оказалась настолько странной и неестественной, что необходимость в снах просто отпала. Скажем, когда я распотрошил квартиру, висящие со всех сторон трубы стали напоминать кишки, а в сценарии был предусмотрен сон, в котором Сэм пытается продраться сквозь целый лес таких кишок, прорубая себе дорогу могучим мечом. Но после «реальной» сцены в квартире этот сон был уже не нужен.

Замечательно, когда имеешь возможность вносить подобные изменения уже в процессе производства фильма. Это можно сравнить разве что с работой над большим живописным полотном или даже скорее над скульп-



Сэм как Супергерой в мире сновидений («Бразилия»)

турой: делаешь одно неверное движение — и кусок, из которого должна была получиться красивая рука, падает на пол. Что бы ты ни решил делать дальше — продолжать начатую работу или взять новый кусок мрамора, — сама скульптура уже изменилась. Именно так я и работаю. К счастью, в большинстве случаев у меня была возможность вносить такие поправки, и в тот раз Арнон тоже сказал, что он всецело на меня полагается. Еще одним важным человеком в этом отношении был Патрик Кассаветти. Он занимался выбором натуры на «Бандитах времени», и, когда Невилл Томпсон, линейный продюсер на «Бразилии», не смог поладить с Арноном, Патрик оказался на высоте. У нас с ним было предельно прагматическое отношение к происходящему. Возникла проблема, скажем, с башней и спускающимися на канатах террористами: как будем снимать — на моделях или с каскадерами? Приводились аргументы за и против, высчитывалось, сколько и то и другое будет

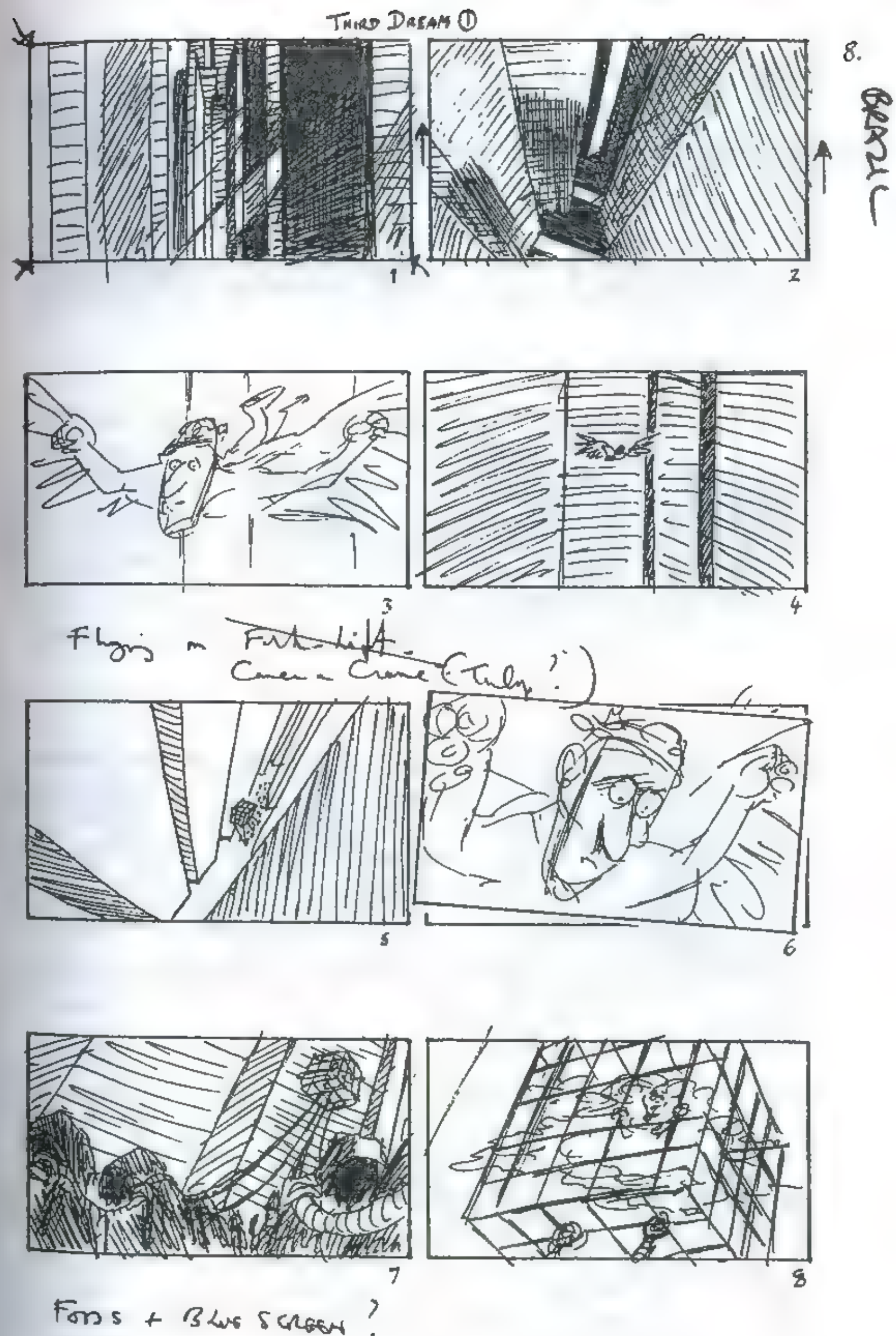
стоять, — и в конечном итоге было решено снимать сцену в реальной башне. Однако за все приходится платить, и я прекрасно понимал, что не смогу снять какую-нибудь другую сцену. В этом смысле мы очень удачно сработались.

Мне приходилось спорить с другими режиссерами, которые так работать не могут: они все рассуждают в терминах искусства, считают, что вот, с одной стороны, есть продюсеры, а мы, художники, находимся по другую сторону. А для меня речь идет скорее о том, чтобы что-то сделать: если хочешь больше свободы, приходится в чем-то другом себя ограничивать. Абсолютной свободы не бывает. На каждом этапе мне приходится думать о финальной битве: что может произойти и кто будет на моей стороне? Сколько у меня войска, кто будет сидеть со мной в окопах? Моя основная задача — защитить фильм, а помешать ему порой могу даже я сам. Если я начинаю создавать проблемы, которые в конечном итоге отразятся на фильме, меня надо останавливать, и я говорю это всем, кто со мной работает. Они сначала не верят, но в конце концов в нужные моменты говорят: «Терри, этого делать нельзя».

«Привяжите меня к мачте»: вы, как Улисс, приказываете команде не обращать внимания на зов сирен.

Именно. Я знаю, что должен привести корабль в порт. Собственно, в кинопроцессе мне больше всего нравится присутствие высшей цели (хотя бы на какой-то период времени), которой нужно служить, — вероятно, в некотором смысле это можно объяснить моим религиозным воспитанием. Все делается ради этой цели; правда, сложность в том, что цель на самом деле плод моего воображения: где во всем этом фильм и где сам Терри? Однако в большинстве случаев провести разделительную черту можно.

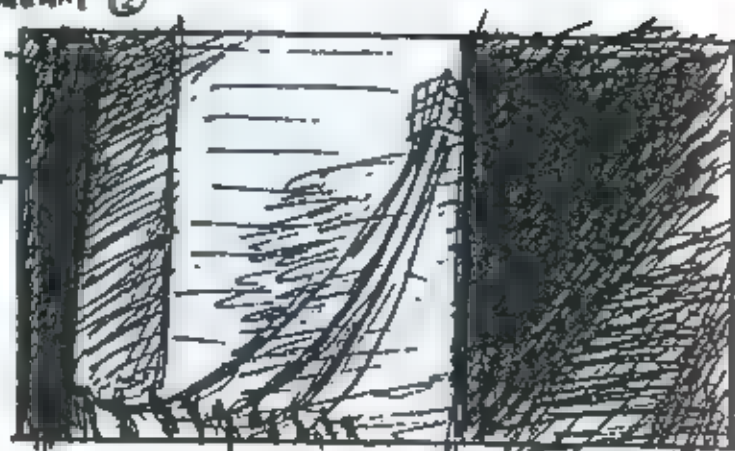
Столь полное отождествление себя с картиной и превращение картины в продолжение собственных снов и



Раскадровка третьего сна в «Бразилии»



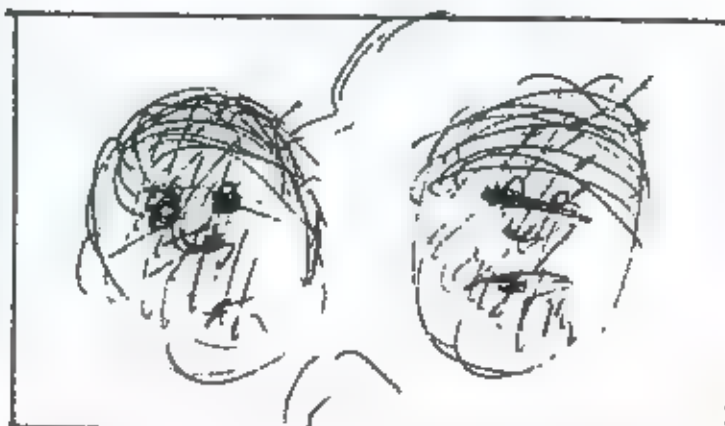
9



10



11



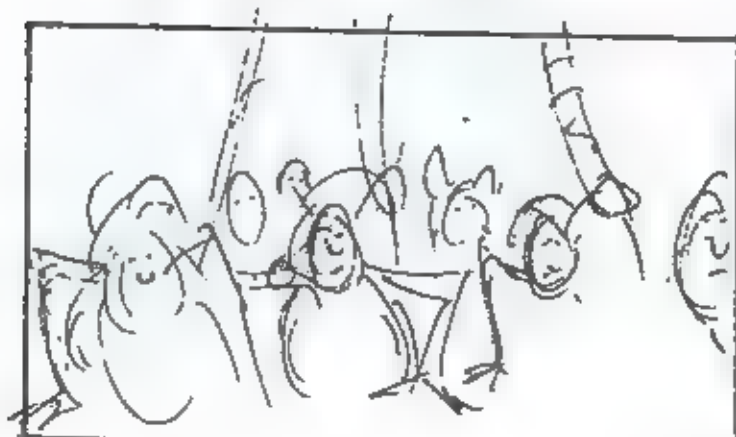
12



13



14



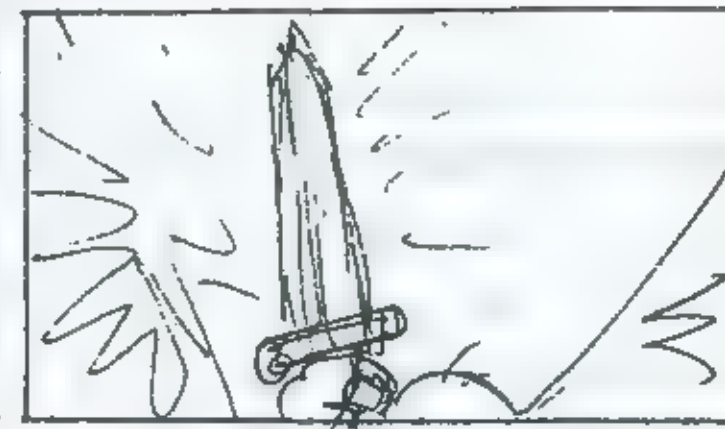
15



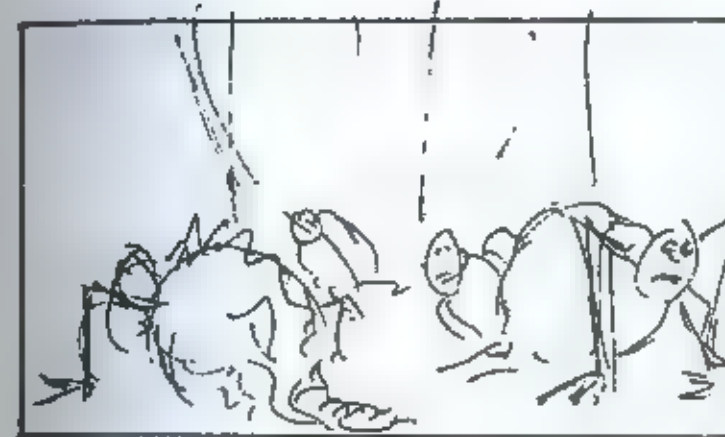
16



17



18



19



20

фантазий неизбежно рождает ассоциации с Феллини. Повлияло ли на вас его творчество?

Разумеется. Я всегда называю его в числе режиссеров, оказавших на меня огромное влияние. Наряду с «Земляничной поляной» Бергмана и «Расёмом» Куросавы, где предложен еще один способ отображения разных реальностей⁶. Но больше всех повлиял на меня Феллини: «8½»; и «Джюльетта и духи» что-то во мне высвободили⁷. Единственный американский эквивалент, который приходит мне на ум, — это Уолтер Митти*. Мы часто

* Уолтер Митти — персонаж рассказа писателя-юмориста Джеймса Тёрбера (1894–1961) «Тайная жизнь Уолтера Митти» (1939). Герой рассказа, мягкий покладистый человек, большую часть своей жизни проводит в мире фантазий: воображает себя военным летчиком, дежурным хирургом в большом госпитале и даже жестоким убийцей. Единственный реальный персонаж, с которым Митти встречается на протяжении рассказа больше одного раза, — это его собственная жена. В 1947 г. рассказ был экранизирован Норманом Маклеодом, в главных ролях — Дэнни Кей и Вирджиния Майо.

характеризовали «Бразилию» как гибрид Фрэнка Капры* и Франца Кафки. Особенность «Бразилии» в том, что точка, с которой мы начинаем, сама находится в области фантастики, однако мы пытаемся укоренить этот фантастический мир в понятной любому человеку истине или гиперреальности. Сны в «Бразилии» очень детские, незрелые, это эскапистские сны; изначально они были абсолютно буквальными, но в процессе съемок многие стали не нужны.

*Часто рассказывают, что замысел «Бразилии» пришел вам в голову в Порт-Толботе**, когда вы сидели и размышляли над нелепостью песни «Бразилия».*

Да, только это была не «Бразилия», а «Мария Елена» в исполнении Рая Кудера*** — именно эта песня стояла во всех первоначальных версиях сценария⁸. Потом мы переключились на песню «Бразилия» в исполнении Джеффа Малдора**** с альбома «Cottage Pie». Именно эту версию «Бразилии» слушает Джонатан, когда едет домой к Баттлу, — абсолютно дурацкое исполнение, которое мне очень нравилось; я сам постоянно слушал эту запись в машине по дороге на работу. Так мы перешли от величественного исполнения «Марии Елены» к легковесной «Бразилии», а потом нам каким-то образом удалось вернуться к первоначальному настроению. Мой выбор часто определяется спецификой момента, даже ко-

* Фрэнк Капра (1897–1991) — американский режиссер и продюсер, автор комедий «Это случилось однажды ночью» (1934), «С собой не унесешь» (1938), «Мышь и старые кружева» (1944), «Эта прекрасная жизнь» (1946).

** Промышленный город на юге Уэльса.

*** Райленд (Рай) Кудер (р. 1947) — американский гитарист, певец и композитор. Знаток и любитель американской «корневой» музыки, Кудер записывался со многими традиционными исполнителями, подыгрывал на записях нескольких альбомов «Роллинг Стоунз», записывал сольные альбомы и саундтреки, в том числе для фильмов Вима Вендерса.

**** Джефф Малдор (р. 1943) — американский гитарист, певец и автор песен (фолк, блюз, фолк-рок), автор музыки к фильмам и телепрограммам.

гда я не отдаю себе отчета в его причинах и мотивах. У меня все эклектично. Все, что меня окружает, я воспринимаю как причастное к будущему фильму, и в процессе производства меня не покидает чувство, что фильм так или иначе формирует себя сам. Думаю, если бы я отключился и перестал прислушиваться к происходящему вокруг, у меня стали бы получаться совсем другие фильмы. Возможно, они бы стали более понятными, но не думаю, что лучше.

Какие еще изменения в структуре фильма были сделаны во время этого перерыва в съемках?

В основном все изменения сводились к тому, что я выкидывал куски по причине явного избытка материала. Это вечная моя проблема: из-за огромных перерывов между фильмами, из-за того, что работа над сценариями тянется у меня годами, я стараюсь засунуть все на свете в каждый новый фильм и повторяю эту ошибку из раза в раз. Кроме того, я часто обнаруживаю, что одним кадром уже все сказано и следующая за этим кадром сцена не нужна. Станным образом, я не всегда верю в силу визуального ряда, который я выстраиваю, не всегда понимаю, какое огромное количество информации в нем содержится, пока не сниму всю сцену.

Джонатан Прайс был вашим первым нормальным взрослым героем. Как складывалась работа с ним?

Очень просто. Мне только нужно было напоминать ему, чтобы он старался говорить высоким голосом. У Джонатана временами бывает настолько низкий голос, что в нем слышится что-то зловещее, но, когда он следит за голосом и говорит чуть выше, ощущения тяжести и угрозы не возникает. За год или за два до «Бразилии» он участвовал в подготовке так и не состоявшегося мюзикла о Лореле и Харди⁹ и должен был играть Лорела; если присмотреться к тому, как он двигается, можно заметить множество лореловских черт. Ему удалось найти что-то комичное даже в самых мрачных сценах. Скажем,

помните сцену, когда Джил приходит в министерство, начинает ругаться с сидящим за столом чиновником, внезапно раздается сигнал тревоги и ее окружают солдаты с автоматами? Дальше появляется Джонатан, срывает с груди бляху и начинает ее всем демонстрировать, — это была его идея, совершенно замечательная, и даже идея держать палец в кармане наподобие пистолета тоже принадлежит ему. У него была масса похожих задумок — дурацких, смешных и часто гениальных.

Как получилось, что в ваш более или менее постоянный актерский состав затесался Роберт Де Ниро?

Думаю, это была первая эпизодическая роль Де Ниро, а сниматься он согласился потому, что Арнон работал с ним на картине «Однажды в Америке»¹⁰. Он оказался в Лондоне, зашел ко мне, и я предложил ему выбрать любую роль, какая ему понравится. Он, конечно же, выбрал роль Майка Пэлина, потому что Джек — сложный персонаж, а Бобби всегда играл сложных персонажей. Ту роль, которую он в итоге сыграл, роль Таттла, ему было страшно сложно понять, потому что Таттл — очень простой, прямой человек. Я ему сказал: «Бобби, ты сам и есть этот человек, ты для нас для всех герой, тебе не нужно ничего усложнять — достаточно просто быть в кадре».

После чего он решил подойти к этой небольшой роли как к главной. Он то и дело прилетал в Лондон, месяцами обсуждал каждую деталь костюма и реквизита. В Нью-Йорке он стал посещать операции знакомого нейрохирурга, потому что я сказал, что его герой, хоть он и водопроводчик, на самом деле работает как хирург. Он сам придумал эти очки. Нам даже пришлось построить ему для репетиций отдельную декорацию. Как будто бы нам не нужно было снимать все остальные части фильма. Костюмеры, декораторы и специалисты по спецэффектам с ума сходили, потому что у них и так был перебор с работой, но, когда на площадке появлялся Бобби, все останавливалось, и каждый без исключения



Зловещая система слежки в «Бразилии»

Легендарный Гарри Таттл в исполнении легендарного Роберта Де Ниро

должен был иметь дело с Бобби, который готовился к своей роли. Он ничего вокруг себя не замечает, весь мир готов поставить на уши, чтобы сделать то, что ему нужно сделать. Он очень серьезный, горячий, трудолюбивый человек — только все остальные от его трудолюбия с ума сходили.

На съемках — то же самое. Я позвал его на площадку на неделю раньше, чтобы он успел привыкнуть к съемочной группе, потому что встраиваться в процесс, когда съемки уже начались, — вещь не самая приятная. Но перед своим первым съемочным днем он явно всю ночь не спал, сидел в своем костюме и на площадку приехал весь нервный. Он знал, что мы все ждем «Роберта Де Ниро», что бы это ни означало, но в то же время понимал, что сам-то он всего лишь Бобби Де Ниро. Весь день мы старались его успокоить. Доходило до того, что, когда я понял, что он застывает, как только я говорю «поехали», я стал говорить: «Хорошо, давай еще раз прорепетируем», а сам тихонько включал камеру. Было приятно, когда в конце дня он меня поблагодарил, но радости в таких съемках было мало. Джонатан, как правило, справлялся с задачей в пределах двух-трех дублей, но стоило появиться Де Ниро, как мы стали снимать по двадцать одному, двадцать пять, тридцать дублей, и в совместных сценах Джонатан уже засыпал где-нибудь на заднем плане к тому моменту, когда Бобби добивался того, чего хотел. Нельзя сказать, что он специально создавал вокруг себя проблемы, — нет, он просто очень старался. Понятное дело, поначалу Де Ниро внушал нам всем благоговение, но потом отношение переменялось на диаметрально противоположное, и мы все готовы были его убить.

По плану мы должны были снять все его сцены за неделю, на деле же съемки растянулись на две: под конец он был уже очень бодрый и энергичный, говорил, что у него никогда в жизни не было таких приятных съемок, тогда как все остальные больше напоминали зомби; мы попрощались без всякого энтузиазма, и Бобби отчалил со счастливой улыбкой на лице.

То есть в полном соответствии с традицией брать актеров-англичан на роли злодеев в голливудских фильмах вы пригласили американца Де Ниро на роль героя-злодея в британскую, по сути, картину.

Уверен, что-то в этом роде у меня в голове прокручивалось, хотя специально я никогда об этом не думал. Присутствие Бобби создает на экране очень сильный эффект, но в процессе съемок я этого не видел. Потом, когда я на следующий день просматривал съемочный материал, этот эффект был налицо: у Де Ниро есть непосредственная связь с камерой и киноплёнкой, которая другим недоступна. Можно подумать, там работает своего рода эгоизм; он как будто высасывает всю энергию из всех, кто присутствует на площадке, собирает ее на себе и посылает прямо на пленку. Поэтому такие люди и становятся звездами; у этого процесса какая-то таинственная химия, какая-то электромагнитная связь с пленкой.

Разве он не пытается раствориться в роли, чтобы удалить все надуманное, все головное и придать своей игре цельную простоту, которую прямыми методами не создать? Наверняка именно по этой причине разные вещи, реквизит, костюм приобретают такую важность в процессе подготовки; и многочисленные дубли вызваны, скорее всего, тем, что он в буквальном смысле старается не думать.

Потратив месяцы на то, чтобы подобрать инструменты, он на съемках не мог с ними справиться, и в конце концов я должен был выбрать три и передать ему в кадр. В фильме, когда вы видите его руки за работой, как он берет разные инструменты и трубы, это на самом деле мои руки, потому что он к тому моменту уже уехал. Мне пришлось нарядиться в этот костюм, который оказался самой неудобной, жаркой и жалкой одеждой, какую только можно представить. Думаю, он и в самом деле специально создает для себя эти обременительные ситуации, чтобы отключить мышление и перевести свои дей-

ствия в инстинктивный режим, превратиться в животное, старающееся выжить любой ценой.

Когда мы снимали его появление — сцену, в которой он заходит в квартиру в этом своем подшлемнике, — это был кошмар, а не съемки. Там длинная преамбула: Джонатан спит, положив голову в холодильник, звонит телефон, он просыпается, бьется обо что-то головой, соскальзывает со стула, встает, пытается дотянуться до телефона, попадает рукой в аппарат для переработки мусора, успевает вовремя отдернуть руку, подходит к телефону, запинаясь, падает на пол, долго пытается воткнуть нужный штекер в гнездо, поднимает телефон — и тут раздается голос: «Алло, мистер Лоури», камера разворачивается, мы видим на заднем плане две ноги, они приближаются; в конце концов мы поднимаемся выше и видим, как человек в облегающем костюме и матерчатом шлеме направляет винтовку на Сэма Лоури. После первого дубля Бобби спрашивает: «Терри, можно еще раз попробовать?» — «Конечно, Боб. Джон, ты не возражаешь?» Джонатан возвращается в позицию номер один, голова в холодильнике, и все начинается снова: бух, бам, хрясь, гениальное падение и так далее, и реплика: «Алло, алло, мистер... как его зовут — Лоури?» Я говорил ему, что все получилось, лучше не бывает, но ему нужно было снять еще раз и потом еще раз. К седьмому дублю Джонатан уже в отчаянии, и вот наконец мы слышим: «Алло, алло, мистер Лоури. Телефон вверх, руки вниз! Терри, извини, не знаю, почему я сказал все наоборот». Мы сняли восемь или девять дублей этой сцены, и он, кажется, даже не понял, что камера выше его ботинок так и не поднялась. Ему казалось, что он выпал из образа, а к тому моменту, когда лицо окажется в камере, ему нужно было быть в образе, чего бы это ни стоило.

К сожалению, он подал плохой пример Ким Грист, а для нее это была первая большая картина. Ей тоже захотелось делать по тридцать дублей, но тут я восстал и сказал, что, когда она научится играть, как Де Ниро, ей будут давать по тридцать дублей, а пока пусть довольствуется четырьмя, как все остальные. Нужно следить,

чтобы такие вещи не распространялись, у нас не было ни времени, ни денег, чтобы снимать кино такими методами. Потом Джонатана все это достало, потому что Де Ниро был одним из его героев, и вот он начал этого героя ненавидеть, потому что все время стало уходить на этого героя, и Джонатану было крайне сложно играть свою роль. Всем было тяжело, но результат наши усилия оправдал. Не только потому, что Де Ниро сыграл гениально, но и потому, что картина была отмечена его участием, и в итоге он ходил со мной на все основные американские ток-шоу, когда битва за «Бразилию» была в самом разгаре. С нами в окопе сидел правильный боец.

С другими актерами работать было не так сложно?

С другими было определено проще. Кэтрин Хелмонд была безупречна. Она уже играла в «Бандитах времени»; и, если она еще где-то мне понадобится, я непременно ее приглашу. Она замечательная серьезная актриса, к тому же с блестящими комедийными возможностями. Редкое сочетание качеств и совершенно никакого тщеславия; она готова смириться с плохим гримом, всегда готова сделать все, что нужно. Она из Техаса, женщины в Техасе крепкие, умные и сексуальные. Ей нравилось изображать этот полуамериканский-полубританский акцент. О таких замечательных людях, как она, всего не расскажешь.

С Изном Холмом получилось интересно. Он уже снимался у меня в «Бандитах времени», но на «Бразилии» он меня поразил. Опытный актер, прекрасно владеющий собой, он был совершенно не в себе, когда мы начали снимать. И моя помреж, Пенни Айлз, которая не раз с ним работала, и Джонатан были изумлены. Джонатан даже представить себе не мог, что еще один его герой играл вовсе не так уверенно и легко, как можно было ожидать. Для себя я нашел такое объяснение: Изну понравилась наша совместная работа на «Бандитах времени» и теперь он мне доверял, то есть не боялся пробовать и предлагать



Майкл Пэлин в роли Джека Линта, олицетворение «настоящего зла» в «Бразилии»

рискованные решения. У него получались очень неровные дубли, потому что он каждый раз пробовал что-нибудь новое. В результате игра получилась потрясающая, он сыграл совсем не так, как обычно играет. Доверие приносит огромные плоды — ситуация, прямо противоположная той, что сложилась с Шоном Коннери, который в «Бандитах времени» не давал мне снимать, как он садится на лошадь. Думаю, доверительные отношения, как у Марти Скорсезе с Де Ниро, — существенная составляющая кинопроизводства: актеры должны иметь возможность иногда выглядеть идиотами, потому что чем они ранимее, тем они лучше, но они никогда не покажут эту ранимость режиссеру, которому не доверяют.

Джонатан очень удивился, когда увидел, как нервничает Майк Пэлин. В этом фильме Майк впервые играл

совершенно нетипичную для себя роль. Обычно он растворялся в крайностях своих персонажей, а этот его герой был в общем и целом самый обычный человек. Мне приходилось все время его чем-нибудь занимать — например, заставлять его непрерывно жевать в сцене на вечеринке, — чтобы он пытался сделать своего героя сложнее, чем он есть. Я обнаружил, что ему проще играть с реквизитом, а единственная сцена в «Бразилии», которую нам пришлось переснимать, была сцена в его офисе — мы снимали ее одной из первых. Она у нас никак не получалась. Я долго не мог понять почему, но потом понял: мы все время говорили, какой он хороший муж и хороший отец, человек, приятный во всех отношениях, однако мы этого никак не показывали. Тогда мы притащили на съемки мою трехлетнюю дочь Холли, чтобы она сыграла его дочь. Реплики остались теми же, только теперь он их произносил, играя с дочерью в кубики. Ей мы тоже дали какие-то слова, сцена получилась на ура, потому что теперь он рассуждает о пытках, играя с ребенком.

«Бразилия», помимо всего прочего, представляет собой еще и странный, замкнутый на себя мир; создается впечатление, что, помимо отлично подобранной природы, там присутствует огромное количество построенных декораций. Их действительно там много?

Не так много, как вы думаете. Мне интереснее менять природу — хотя бы потому, что тогда в кадр попадает больше реальных вещей. Наши основные декорации, например огромное фойе министерства, строились на студии «Ли» в довольно небольшом павильоне. Мы старались особенно не тратиться, брали листы ДСП метр двадцать на два сорок и красили их под мрамор — тем же методом, каким делают мраморную бумагу. У нас был огромный покрасочный резервуар с водой, на поверхность наливали масляную краску, макали туда листы ДСП и тут же покрывали их блестящим лаком; все помещение сделано из таких листов. Все это строилось по типу сце-

нических декораций, все видимые предметы представляют собой задники — только расписанные с обеих сторон, плюс квадратные колонны по двум сторонам куба. Когда камера поворачивалась, чтобы снять сцену с другой точки, мы просто разворачивали всю декорацию целиком. Так можно сэкономить очень изрядную сумму — плюс многие вещи мы использовали по несколько раз, что тоже приятно. Например, фойе отдела сбора информации — это та же самая декорация, что и само Министерство информации: фойе номер один, для публики, было украшено статуями; когда мы их убрали, получилось второе фойе. Поэтому возникает ощущение, что ты уже здесь был, чувствуется что-то знакомое и вместе с тем незнакомое; мне нравится сама идея выдавать одно и то же место за два разных в зависимости от настроения в той или иной сцене.

Особенность дизайна министерских помещений состояла в том, что они все должны были быть правильной формы, и чем выше ты поднимался, тем чище и квадратнее эти помещения должны были становиться. Когда Сэм поднимается наверх, он добирается до этажа, полностью выложенного белой плиткой, и пыточная камера тоже должна была представлять собой двенадцатиметровый куб, полностью облицованный белой плиткой, совершенно отрезающий тебя от мира. Но когда мы стали искать натуру, нас повезли на электростанцию в Кройдоне, потому что нам нужны были большие фасады. Я заглянул внутрь башенного охладителя (о чем, кстати, всю жизнь мечтал). Внутри метров на шестьдесят вверх шло огромное круговое параболическое пространство, которое нельзя было не использовать. Но что там можно разместить? И тут я понял, что это должна быть пыточная камера — пространство, прямо противоположное тому, которое я себе представлял, но я знал, что башня лучше, потому что, в отличие от белого куба, такое увидеть не ожидаешь. Это переключение, как и многие другие переключения, спасло меня от моей же посредственности. Мне кажется, все эти мои мечты, фантазии, образы довольно часто бывают посредствен-



Экономичное Министерство информации в «Бразилии»

ными, однако реальность всегда вносит свои поправки к лучшему.

Где и в какое время разворачивается действие «Бразилии»? На чем строился визуальный ряд картины?

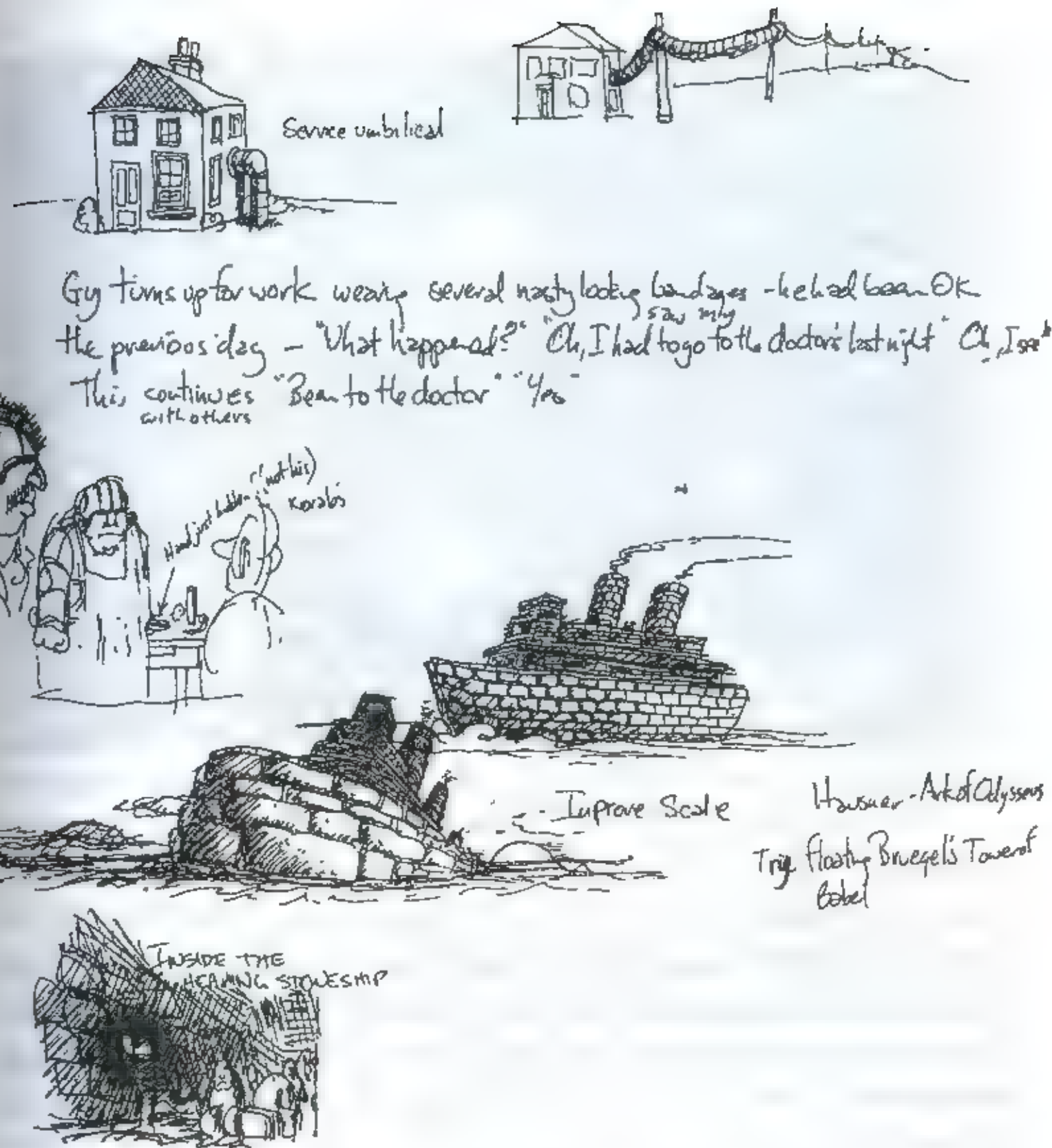
В любое десятилетие двадцатого века, где угодно — на пространстве от Лос-Анджелеса до Белфаста. О ретро я особенно не думал, тем не менее самые разные вещи стали поступать со всех сторон. Многие объясняется моим детством в Америке в сороковые годы: прогресс и разнообразные утопии никогда не сходили с горизонта, технология как разрешение всех наших потребностей — куча всего этого в фильме присутствует. Афиши напоминают картинки, печатавшиеся в «Популярной механике»*.

* «Популярная механика» — американский журнал, посвященный проблемам науки и технологии. Начал издаваться в 1902 г., а в 1950-е гг. перешел во владение корпорации У. Р. Херста.

Журналы сороковых—пятидесятых годов мы на самом деле воспринимали как источники, а поскольку не могли позволить себе много строить, то пользовались афишами, чтобы показать то, чего не видно, — например, праздники или какую-то технику.

Кое-что из техники представляло собой намеренное смешение футуристического и викторианского, например таинственное приспособление на руке у машинистки. Мне кажется, это изобретение Викторианской эпохи предназначалось для упражнения пальцев или для подачи на пальцы электрических разрядов; я подумал, что было бы забавно использовать эту штуку как своего рода пишущую машинку, регистрирующую все движения машинистки. Еще в фильме было некое общее ощущение немецкого экспрессионизма. Но все экспрессионистские фильмы черно-белые, и Роджер Прэтт стал работать в цветах экспрессионистской живописи, смешивая в подсветке желтый и оранжевый с зеленым и голубым. Сегодня смешивать теплые и холодные цвета — обычное дело, но в середине восьмидесятых таких вещей еще не делали; мы брали пример с немецких художников-экспрессионистов, которые соединяли дополнительные цвета, создавая ощущение разлада.

Много было взято у Ферриса, американского иллюстратора, который нарисовал «Рокфеллер-центр»¹¹. Были еще плакаты военного времени, призывающие к борьбе со шпионами, — их мы тоже приспособили для наших нужд. Многие механизмы создавались совершенно органически, скульптурно; художники их не рисовали, ни по каким чертежам их не делали — это было бы слишком дорого. Брали то, что находили, — я всех разил этим подходом. Почти что искусство реди-мэйд. Джордж Гиббс, из отдела спецэффектов, купил где-то за двадцать пять фунтов старые телетайпы. Они были в заводских упаковках. Когда мы их вынули, они смотрелись изумительно, но потом мы еще сняли с них корпуса и кожухи, чтобы обнажить начинку; дальше мы подумали, что хорошо бы прицепить их к телевизору, только очень-очень маленькому, для которого требова-



Первые эскизы дома Баттла: «наверное, где-нибудь в Уэльсе»

Коммунальная туповина

Чувак приходит на работу, весь в противных бинтах. А вчера еще был совершенно нормальный. «Что случилось?» — «Пришлось вчера сходить к врачу». — «А, понятно». С другими то же самое: «Был у врача?» — «Ага».

Рука просто спрятана (не его)

Сделать в масштабе

Хаузер* «Ковчег Одиссея», попробовать плавучую «Вавилонскую башню» Брейгеля

Внутри плывущего корабля

*Рудольф Хаузер (1914–1995) — австрийский художник, рисовальщик, гравер и скульптор. Часто квалифицируется как «психический реалист» или «первый психоаналитический художник». «Ковчег Одиссея» (1948–1956) считается главным шедевром Хаузера. Гиллиам заимствует из этой картины мотив корабля с кирпичными стенами.

лась бы увеличительная линза, какие были на телевизорах, когда я был маленьким. Как только мне удалось передать такое отношение всем остальным, мы начали строить всякую всячину, которая и заполняет в картине все пространство.

А знаменитые трубы?

Трубы, о которых все так любят говорить, имеют двойное происхождение. Во-первых, источником послужил Центр Помпиду в Париже, все внутренности которого выведены наружу, а во-вторых, мои впечатления от переезда в Англию, где я увидел, как в зданиях эпохи Регентства* трубы из туалетов выходят наружу, насквозь пробивая все эти прекрасные карнизы и лепнину. Эстетика приносится в жертву современным удобствам. Эти здания демонстрировали все то бесконечное количество труб, которое требуется, чтобы провести газ, электричество и телефон, и оставалось только удивляться, почему люди не дают себе труда упрятать все это хозяйство внутрь. Причина, понятное дело, в том, что так дешевле, а чувство прекрасного не настолько велико, чтобы оправдать дополнительные расходы. Собственно, это желание получить удобства за счет красоты и натолкнуло меня на эту мысль.

Норман Гарвуд стал приносить трубы, и я каждый раз ему говорил, что надо брать более толстые. В итоге мы собрали целую коллекцию этих труб на задворках студии «Ли»; самые толстые мы взяли для оформления ресторана — совсем гигантские, в кожухах-отражателях. Первые наброски, которые я сделал, относились к дому Баттла. Сначала предполагалось, что Баттлы живут где-то за городом. На рисунках присутствовал небольшой, стоящий посреди степи домик — наверное, где-нибудь

* Эпоха Регентства в Англии пришлась на период между 1811 и 1820 гг., когда король Георг III был признан неспособным к царствованию и его сын, будущий король Георг IV, был назначен принцем-регентом. В искусствоведении стиль эпохи Регентства часто называют также английским ампиром.



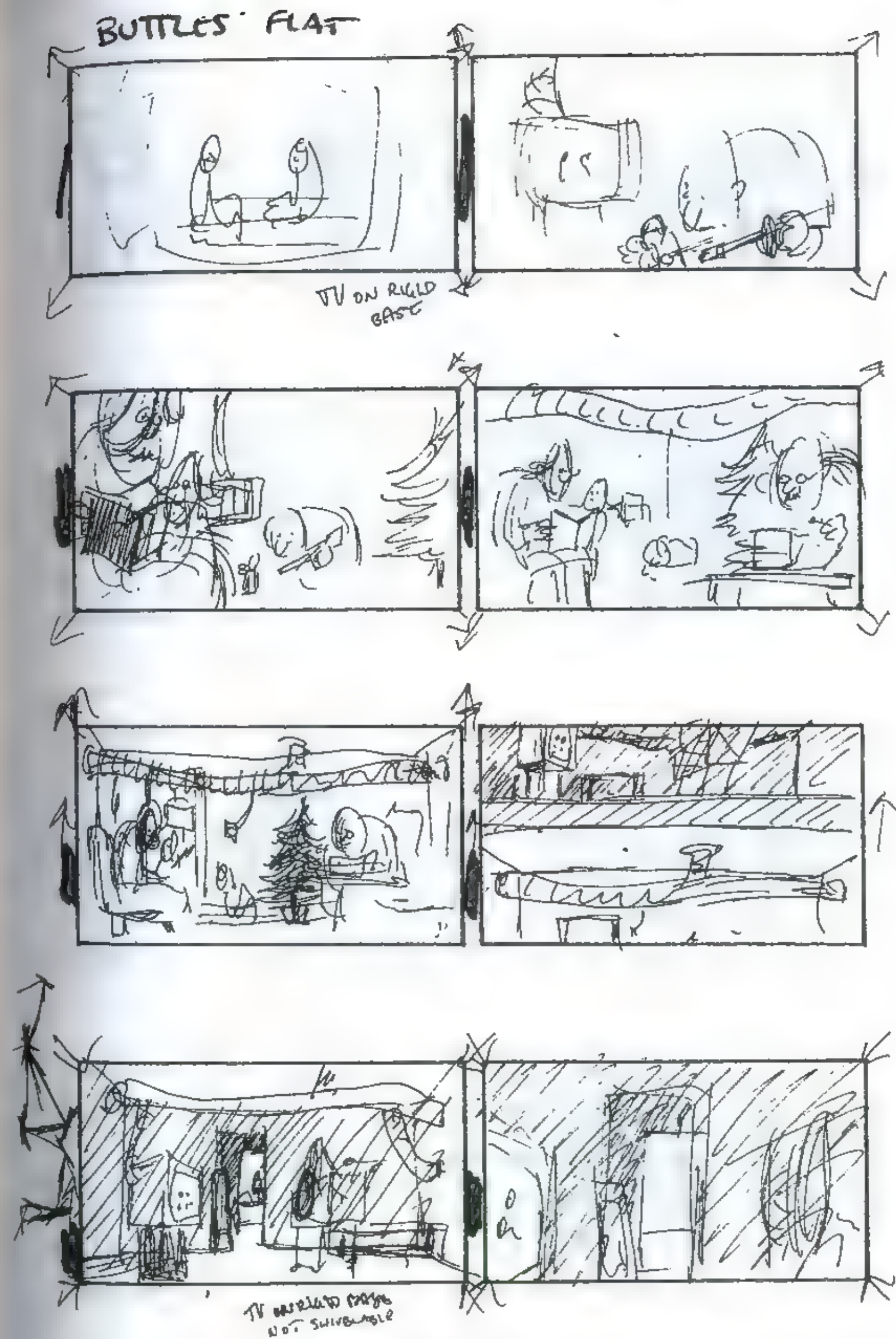
Пищеварительное видение: гигантские трубы в «Бразилии»

в Уэльсе, и к нему подходили подвешенные на телеграфных столбах трубы диаметром больше метра: по ним в этот домик поступает все необходимое, но попутно они полностью убивают окружающий вид. Мысль состояла в том, чтобы показать, насколько ты связан с системой. Когда мы занимались продвижением фильма в Чикаго, меня постоянно спрашивали про трубы, и я говорил: «Вы разве не отдаете себе отчета в том, что спрятано за стенами, за подвесными потолками и под полом в этой конкретной комнате?» — и создавалось впечатление, что люди понятия не имеют, сколько требуется подводок и чего все это стоит. Я говорил, что мне как раз хотелось посмотреть, не перевешивает ли цена, которую мы платим, удобства, которые мы за эту цену получаем, — их такая постановка вопроса ошеломила.

Другой вопрос, который всегда возникал на обсуждениях: «А были ли на самом деле террористы?» — на что я всегда отвечал, мол, не знаю, были ли они на самом деле, потому что этой громадной системе требуется вы-

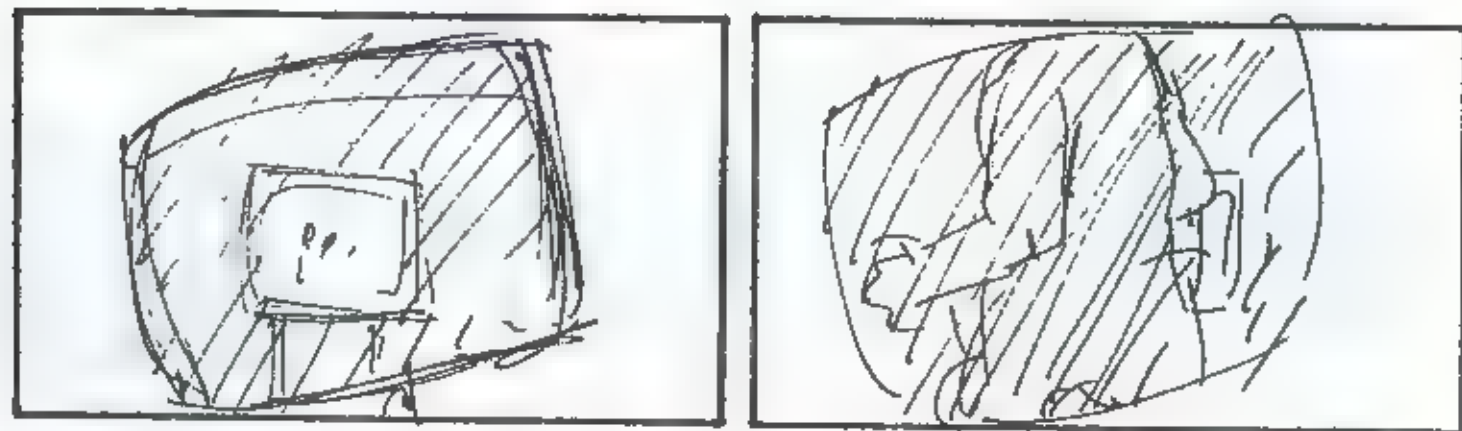
жить любой ценой, так что, если никакого терроризма на самом деле и не было, системе пришлось бы изобрести террористов в целях самосохранения — так действуют любые организации. Что неизменно вызывало в аудитории удивление, и они продолжали требовать ответов: на самом ли деле взрыв в ресторане был делом рук террористов? И я опять говорил, что не знаю, что это могло быть внутрисистемным сбоем. Но если предположить, что технология работает бесперебойно, тогда в случае взрыва приходится констатировать, что его кто-то организовал, — это, мол, я и пытался донести до зрителей в «Бразилии». После этой дискуссии, когда я сидел в машине, я заметил, что у людей вокруг лица какие-то мертвенно-бледные. Я спросил, что случилось. Оказалось, только что взорвался «Челленджер»¹². Системы то и дело дают сбой, не так ли?

На самом деле, первый толчок для «Бразилии» я получил, случайно натолкнувшись на документ семнадцатого века, когда охота на ведьм была еще в самом разгаре. Это был преискурант пыток — ты должен был платить за пытки, которым тебя подвергали; если тебя признавали виновным и приговаривали к смерти, нужно было оплатить все дрова, на которых тебя сжигали, до последней вязанки хвороста. Я стал думать о человеке, который работает делопроизводителем в суде и обязан присутствовать на пытках, чтобы фиксировать показания обвиняемых. Страшная работа, но ему нужно содержать жену и детей — что он будет делать? Именно с этого и началась «Бразилия», до всякого Порт-Толбота. Существовала теория, что охота на ведьм прекратилась, потому что система переросла самое себя: они стали ловить все более крупную рыбу. Они стали покушаться на низшие слои аристократии, после чего аристократия их запретила и охота на ведьм ушла в прошлое; это был общеевропейский коллапс. До этого момента существовала самоподдерживающаяся организация, которой нужно было искать и находить ведьм; они их находили, и самое абсурдное — человек платил за то, что его наказывали.

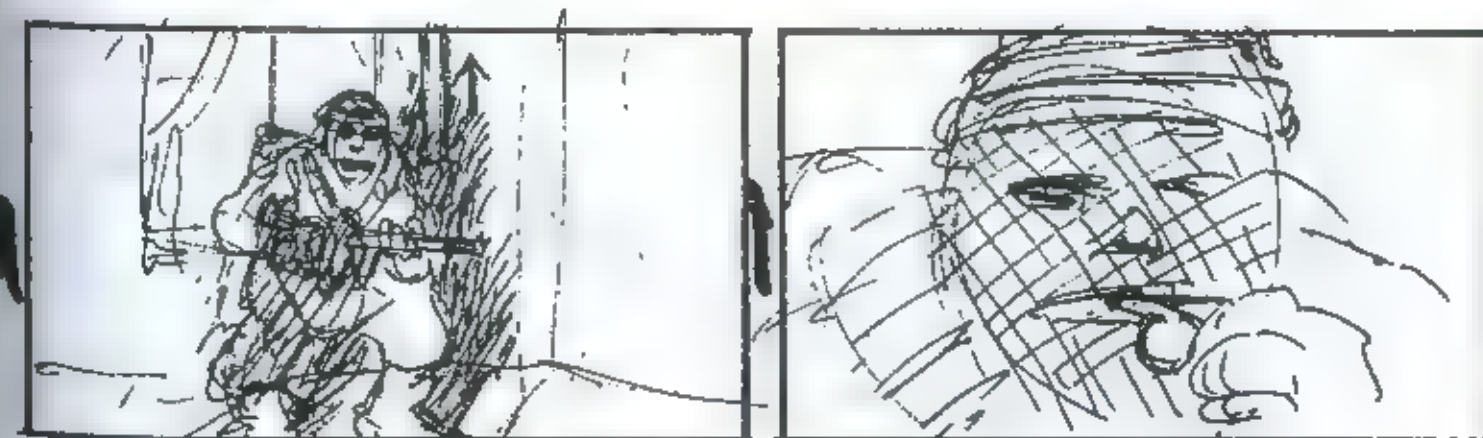
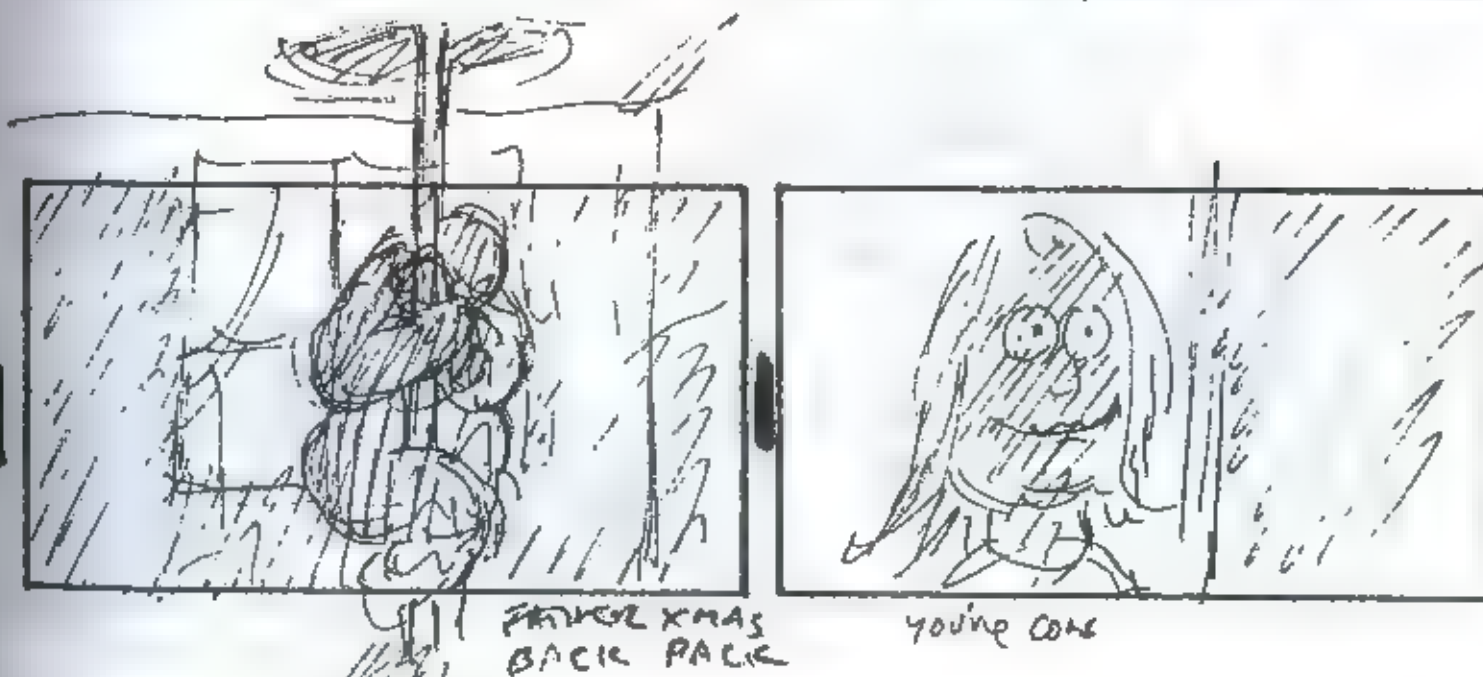


Раскадровка сцены в квартире Баттла, «Бразилия»

Квартира Баттла / Телевизор на неподвижной стойке / Телевизор на неподвижной стойке, не вращается



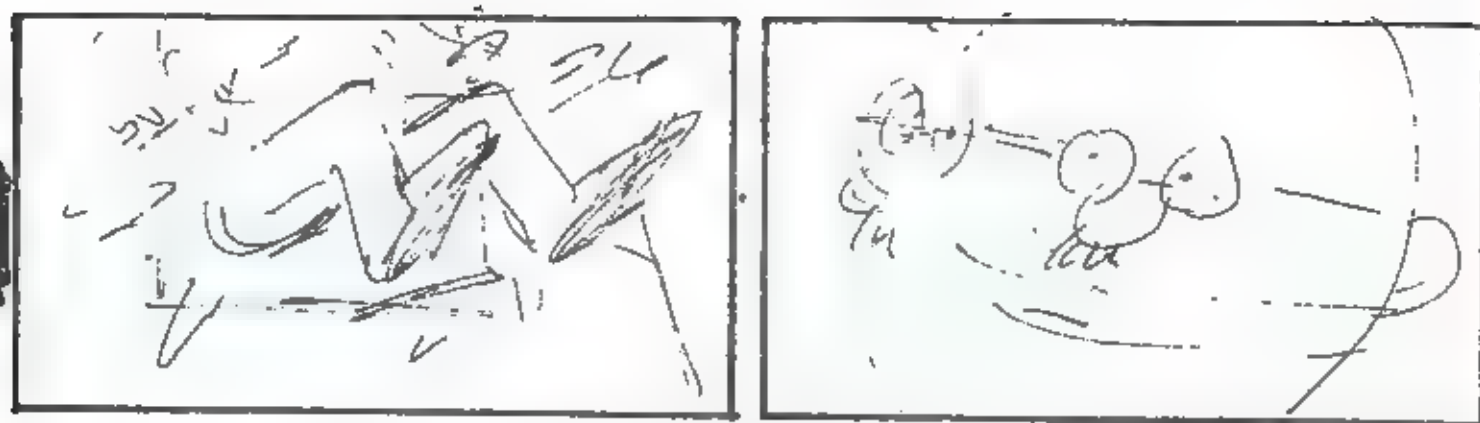
Внутренняя труба / Кто там?



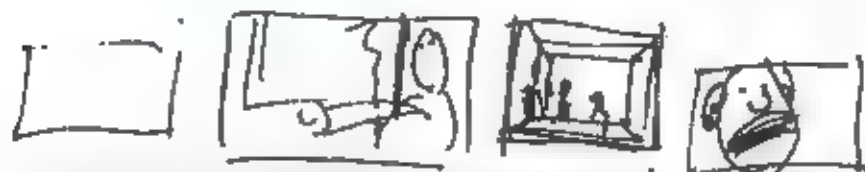
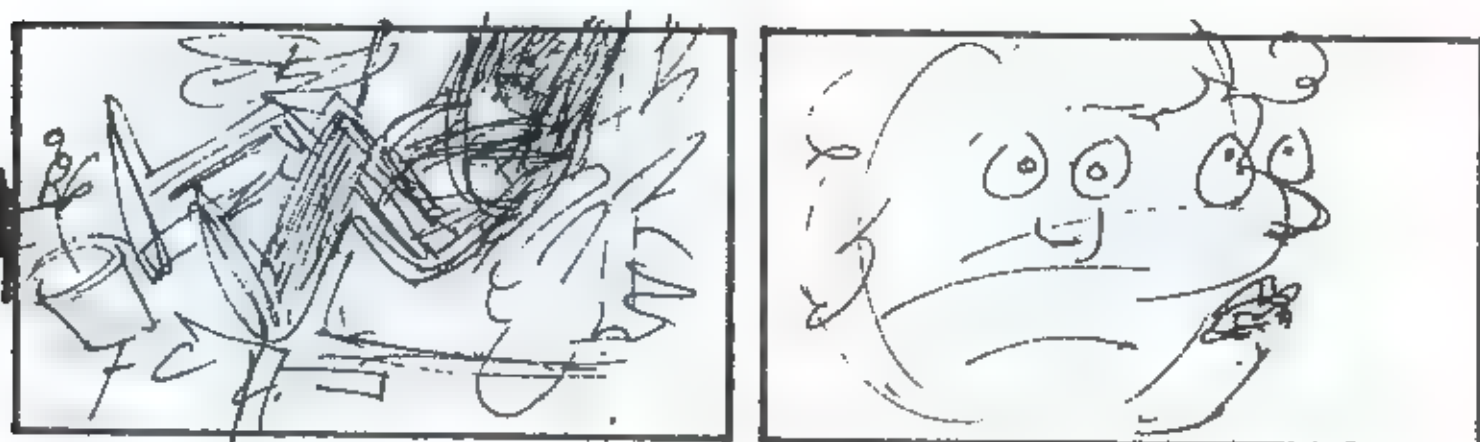
LITTLE GIRLS SHROUD
MOVES - REVEALING...

BLOWS WHISTLE

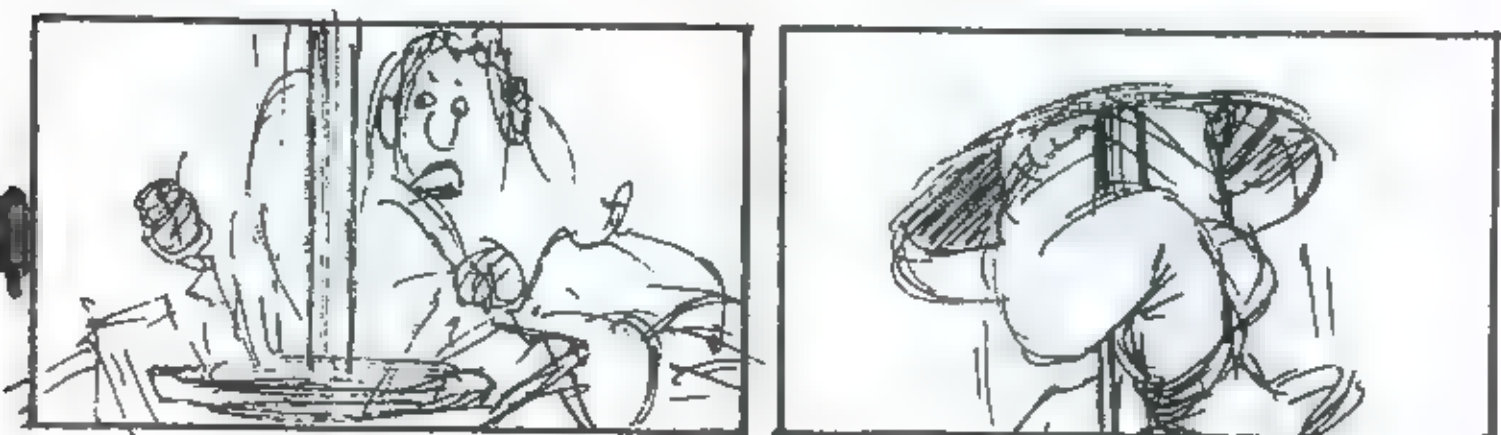
Дед Мороз на парашюте / Ты пришел! / Тень девочки сдвигается, и мы видим / Свисток



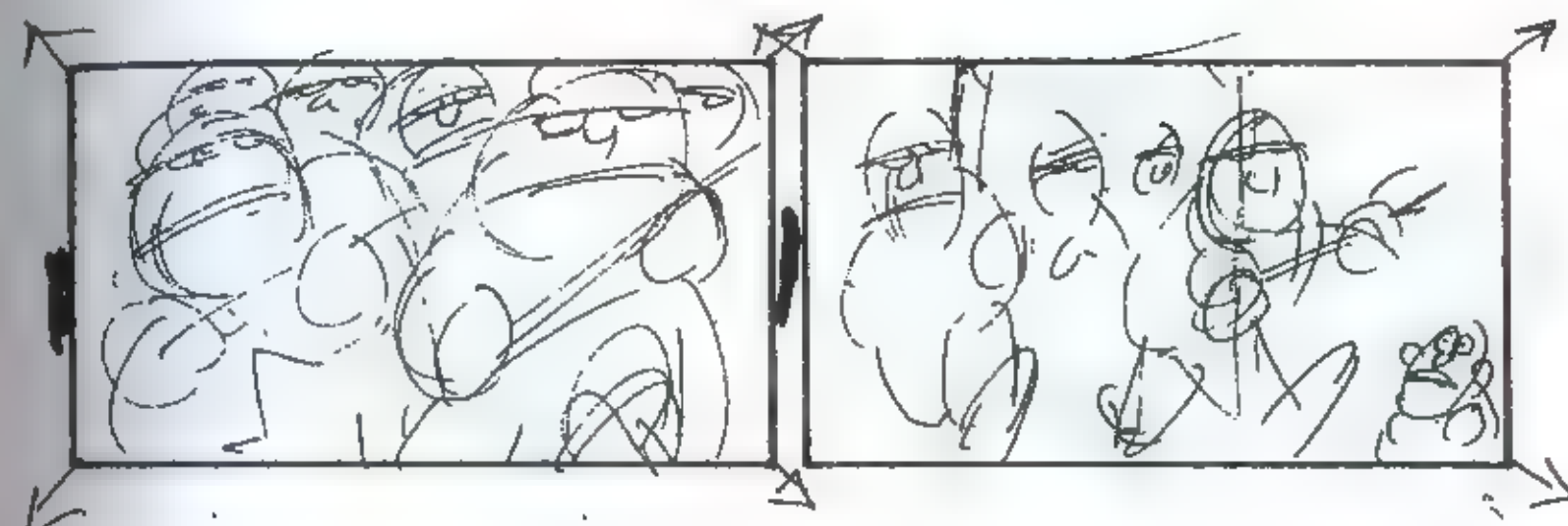
WIND BLOWING



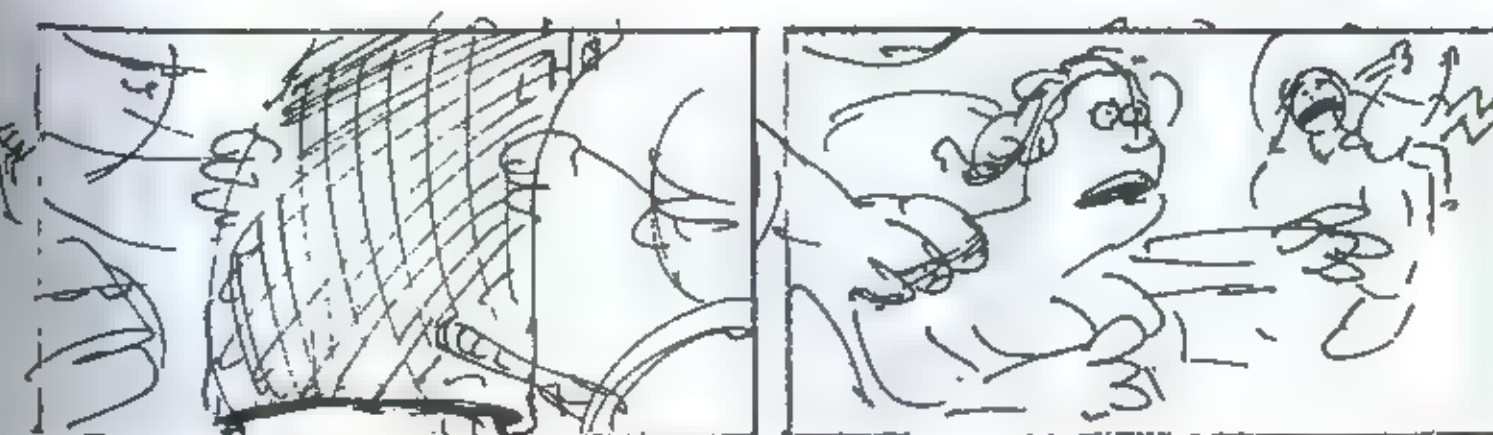
BROKEN SERVICES

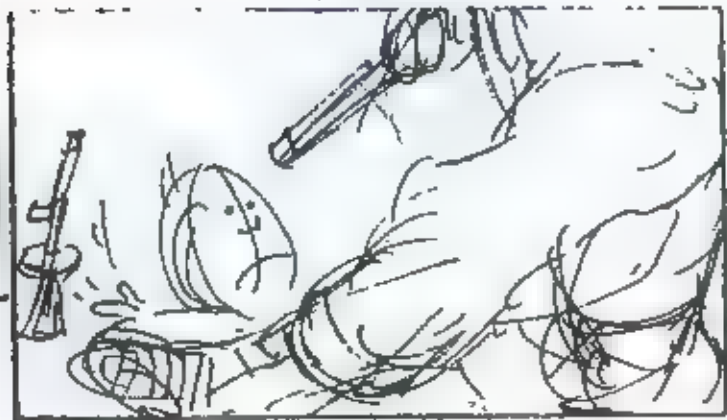
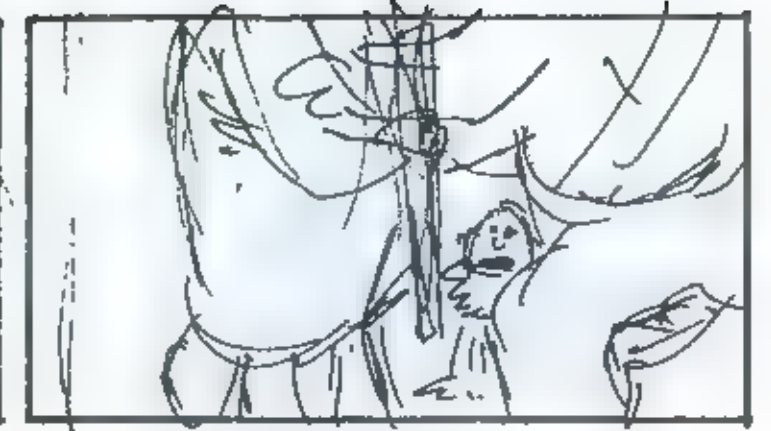


ZOOM IN TO DOOR



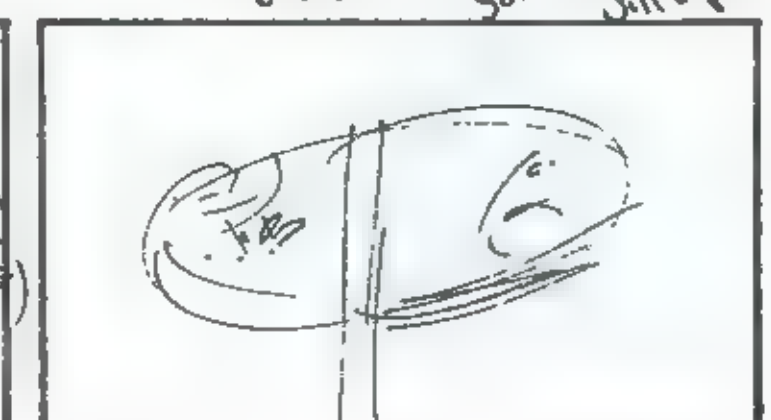
SEARCH LIGHT
TRAINED ON DAD
BY TROOPER





CU of Dad
during reading

Does
turn
around

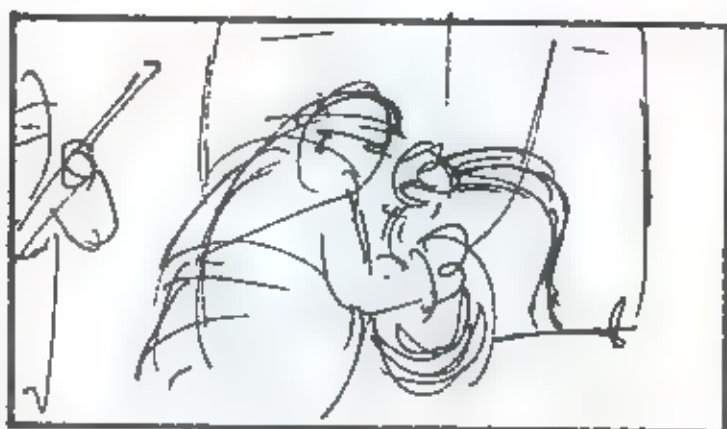
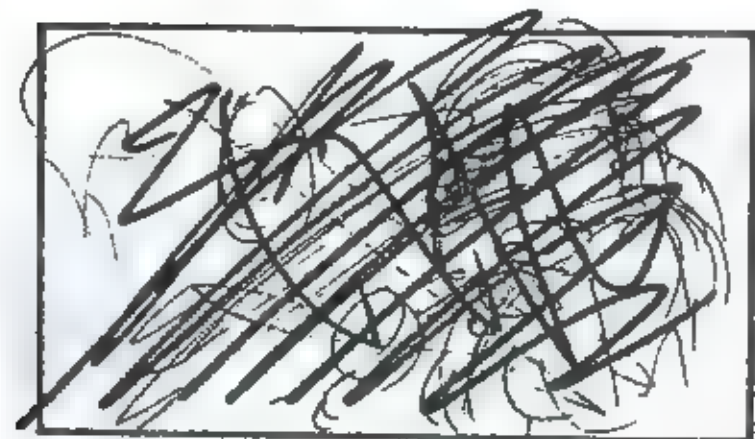


Official
Dad's
face
cover

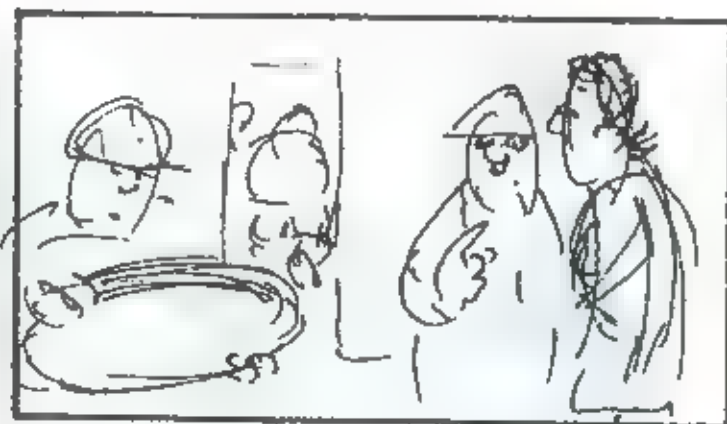
Bill & Charles pop in after
son's slot
Jill surprised



WIND



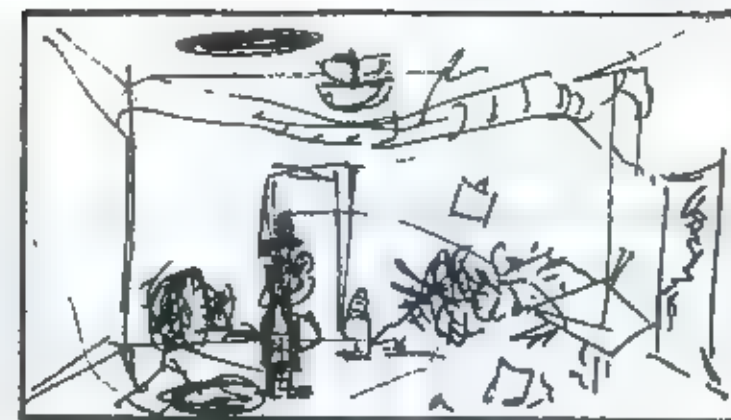
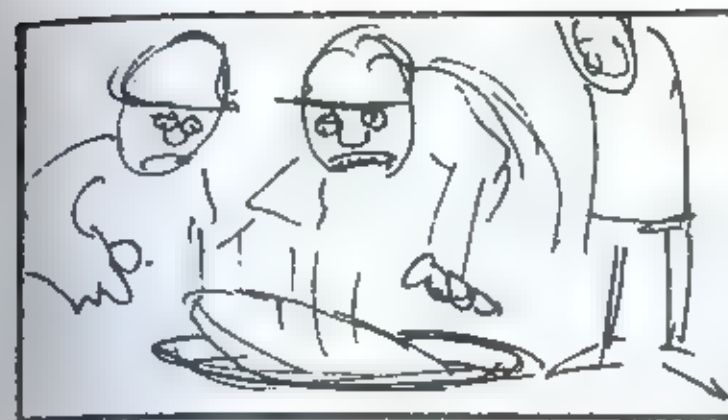
GUARD
COVERS



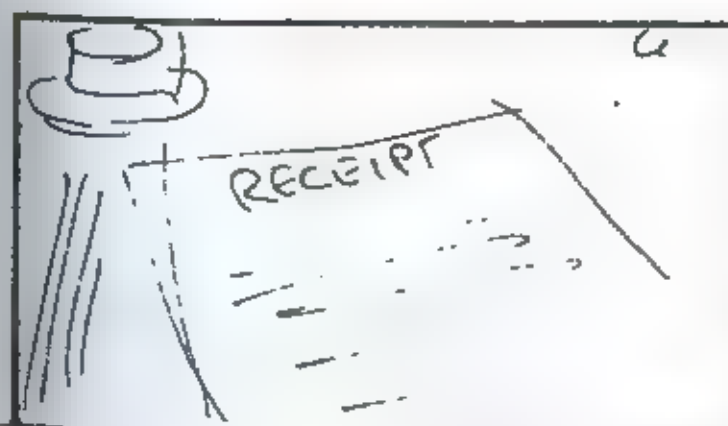
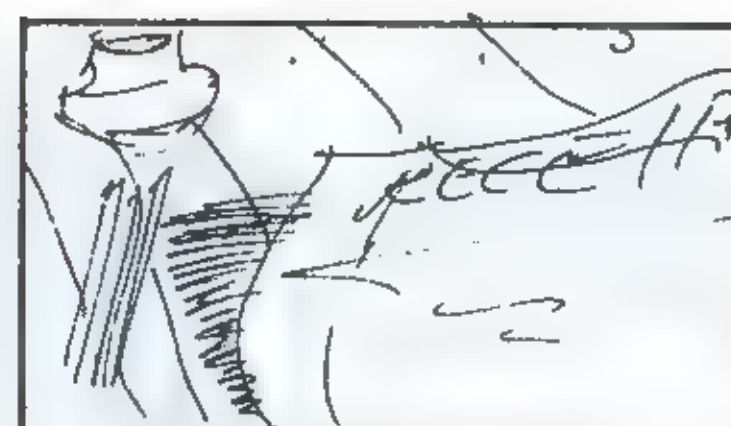
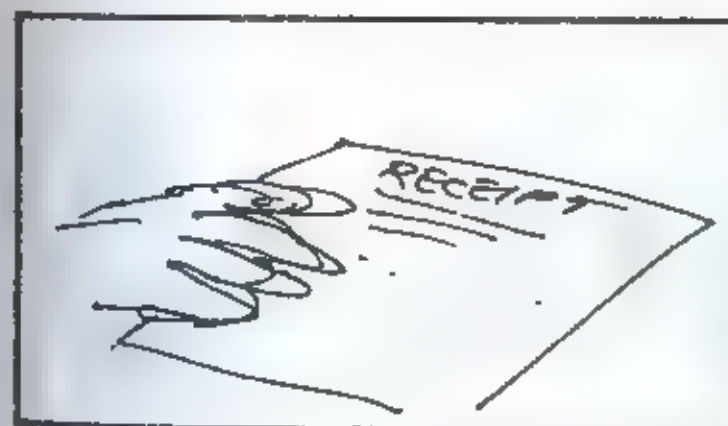
BROWN WRAPPING
HIDES DISC - WITH NO



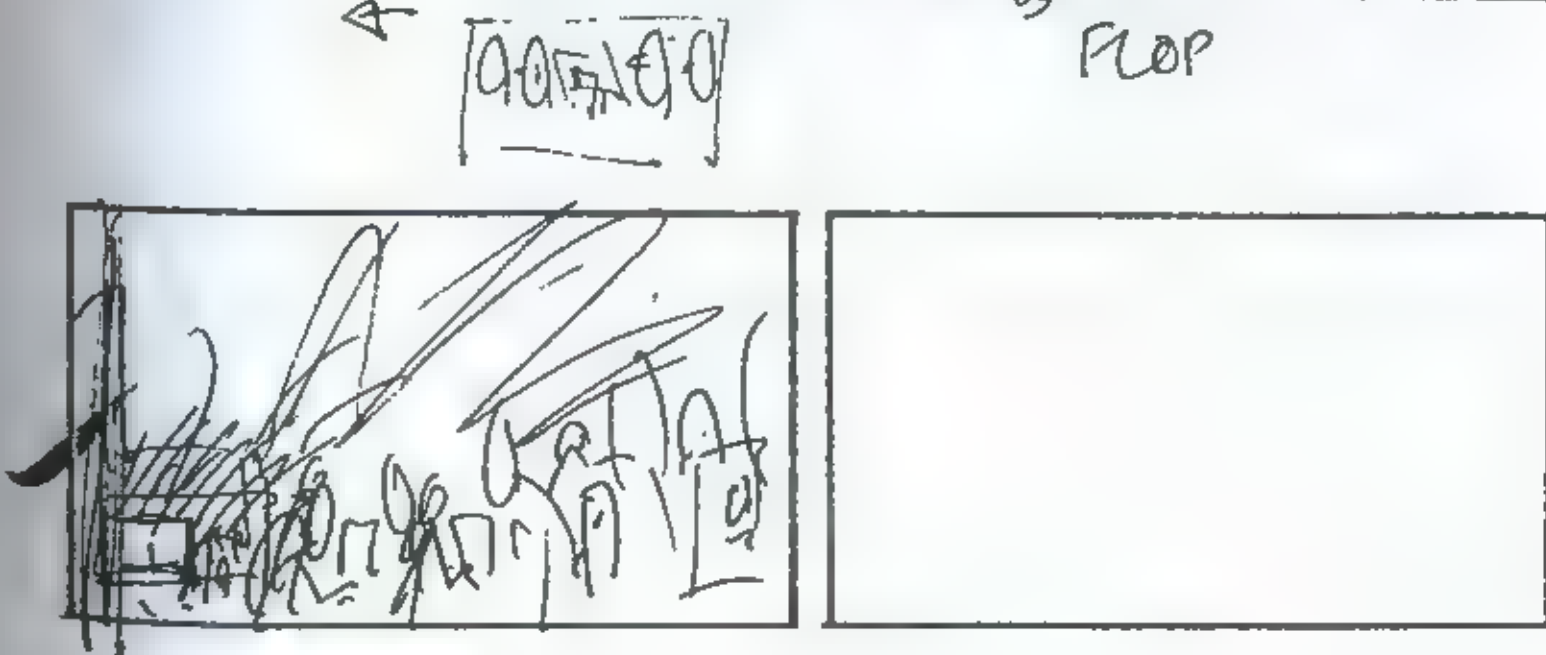
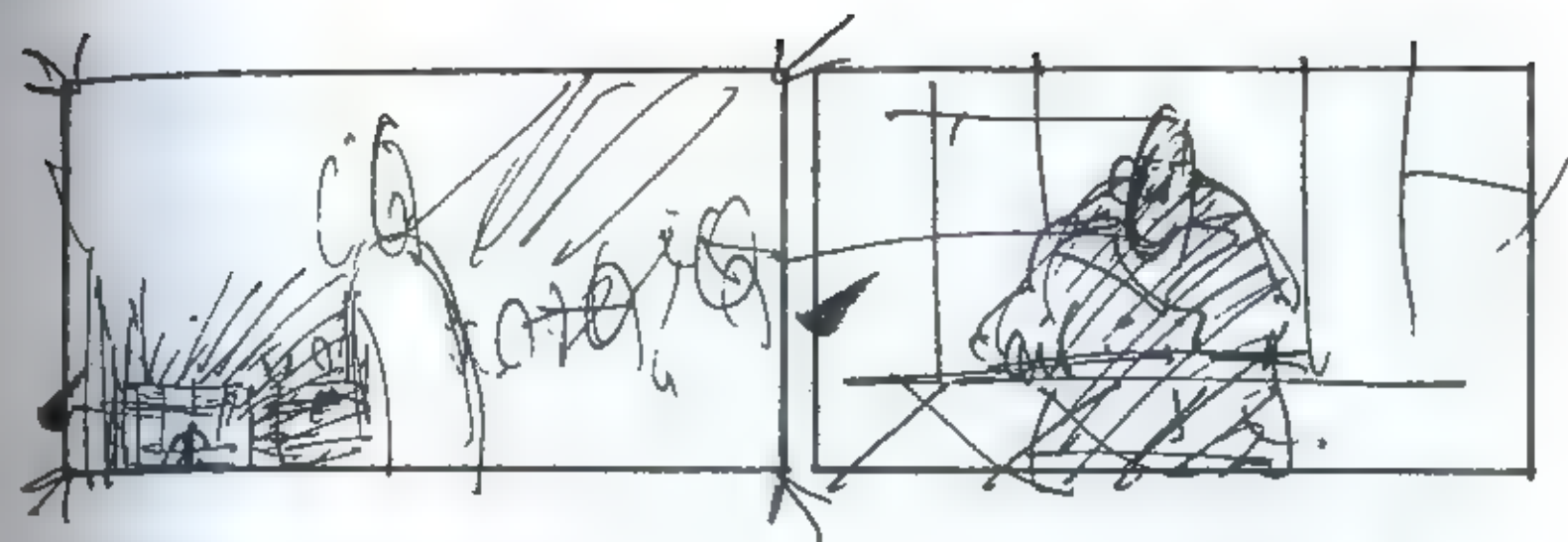
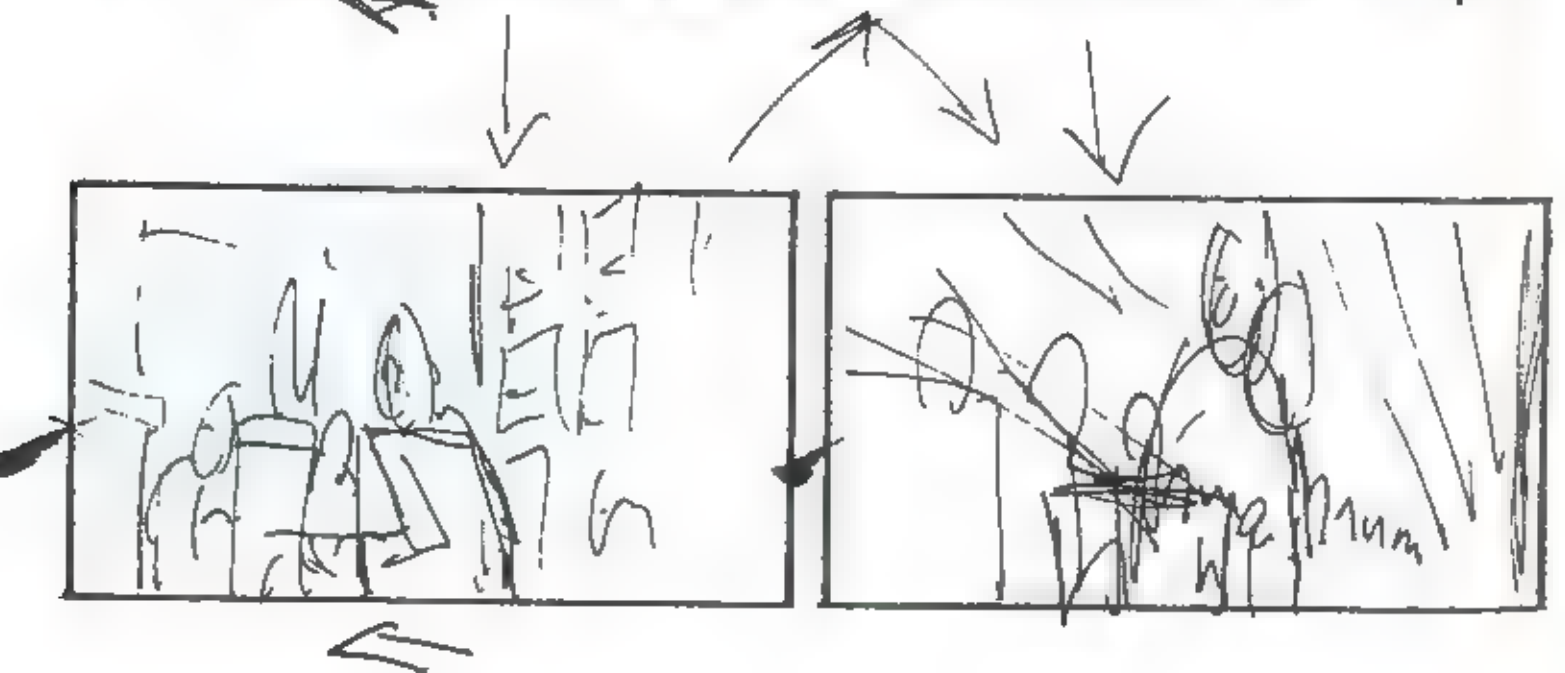
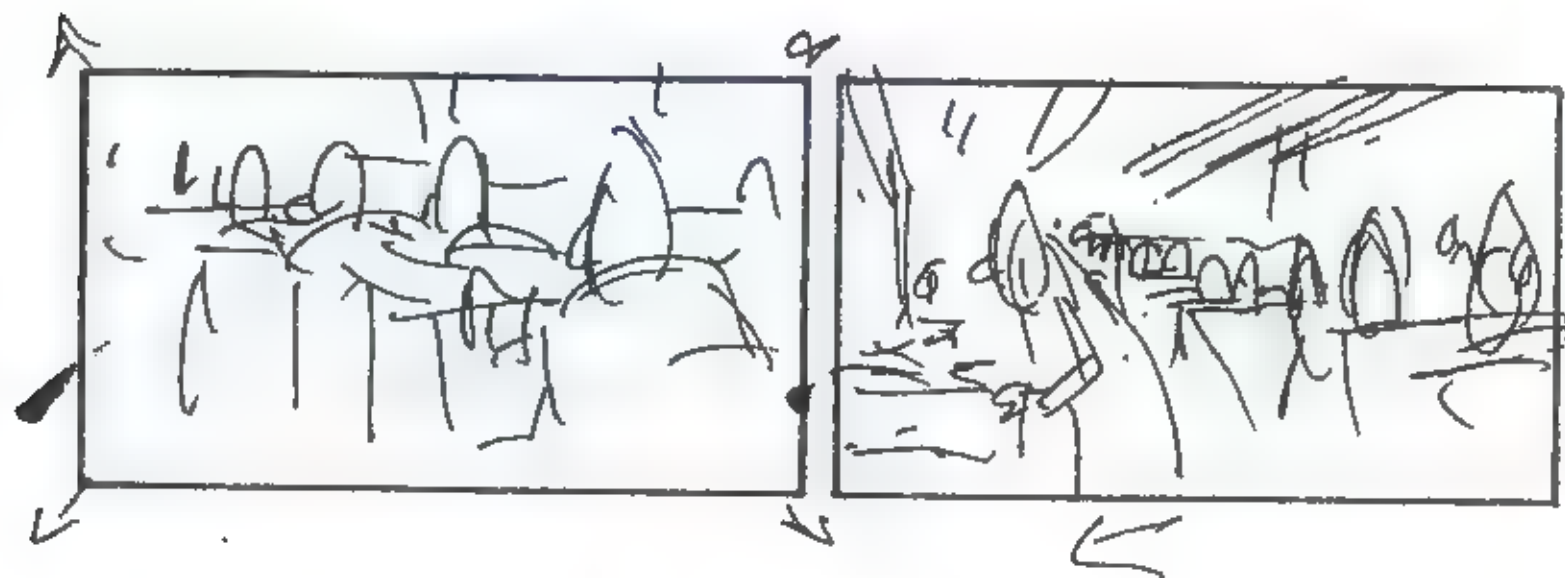
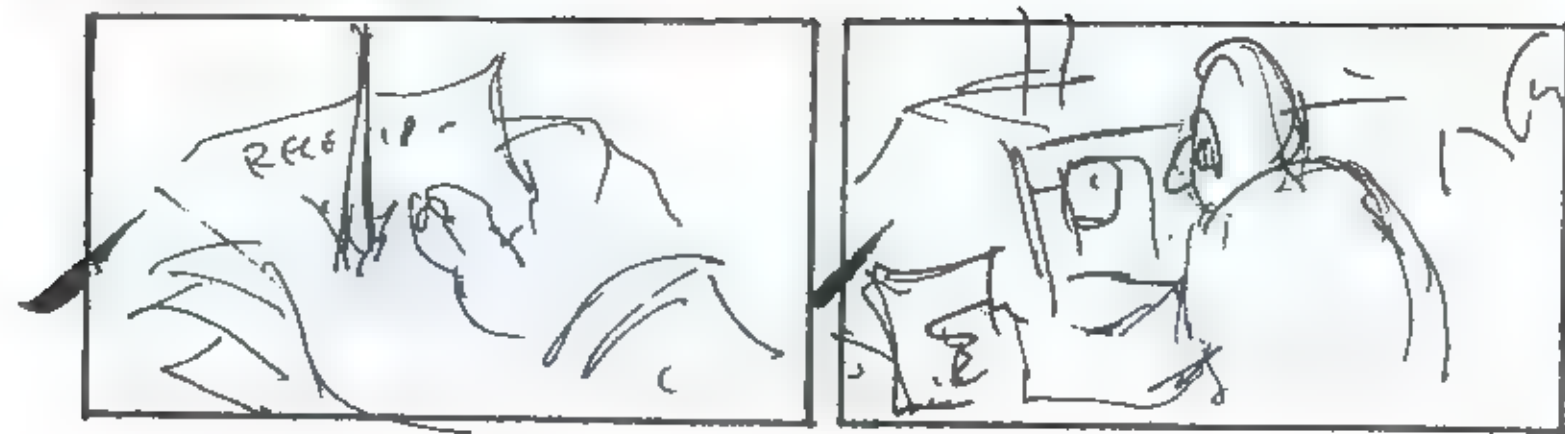
THERE MUST BE SOME MISTAKE



OPENING FROM JILL
MRS BATTLE? MRS BATTLE?



CLERIK'S POOL



Отсюда возникла идея с чеком для Баттла — эту сцену я написал одной из первых¹³. Я знал, что Сэм считает себя хорошим мальчиком, настоящим бойскаутом: на дворе Рождество, он идет на риск, чтобы всем помочь. Обычно такие вещи в этой системе не делаются, но он решил, что совершает самый гуманный на свете поступок, совершенно не понимая, что он при этом делает. Очень важная сцена, как мне кажется.

Во времена охоты на ведьм приезд судебной комиссии в город считался большой удачей. Для владельцев постоянных дворов, для торговцев наступало горячее время: цирк в городе, люди съезжаются в город со всей округи, чтобы посмотреть, как будут сжигать ведьм, — лучшее время для бизнеса. Все оказываются в плюсе, за исключением нескольких человек: собственно, на этих маленьких людях, на Баттлах, и держалась вся эта чудовищная система.

Вам хотелось показать логичность и банальность зла? Ведь никакого Большого Брата нет.

Я не хотел создавать тоталитарную систему, как в романах «1984» или «О дивный новый мир». Даже мистер Хелпманн там не самый главный, он тоже только заместитель. Возможно, там вообще *нет* самого главного, потому что каждый отказывается от ответственности; никто ни за что не отвечает, ответственность всегда несет вышестоящее лицо. Несмотря на то что этот мир часто называют тоталитарным, я сам так не думаю, потому что сумма частей не дает в итоге того целого, которое мы видим в тоталитарной системе. Возможно, именно поэтому люди по всему миру — будь то в Восточной Европе или в Аргентине — узнали это место; это не 1984 год, это происходит сейчас. Мне часто говорили, что я наверняка бывал в Бразилии, Аргентине, Чили, Польше и так далее, — на самом деле я ни в одной из этих стран не был; «Бразилия» — это то, что происходит в той или иной степени в каждом обществе; в картине нам пришлось лишь чуть-чуть утрировать ситуацию.

Трубы привели нас к вопросу о морали и политике в фильме...

Одним из мест, где мы снимали, был Национальный либеральный клуб* — отличная декорация для нашего нелиберального общества. В фильме помещения клуба превратились в роскошную квартиру матери Сэма, и в этой квартире мы тоже проложили трубы. Если присмотреться, можно заметить, что трубы проходят даже сквозь старые гобелены, нарушая все на свете. С другой стороны, Сэм живет в современной квартире, где все трубы аккуратно запрятаны за стену, и он может спокойно существовать, не имея ни малейшего представления о том, как все это работает, — только все это никогда не работает как полагается: система должна делать все на свете, но в реальности она не делает и половины.

Для меня архитектурные детали в фильме — персонажи, ничуть не менее важные, чем те, которые носят одежду и произносят реплики. Все декорации выполняют какую-то свою функцию, представляют какую-то идею. Думаю, это отличает меня от многих других режиссеров, воспринимающих фон просто как фон и не делающих из него отдельного целостного персонажа. К примеру, электростанция в Кройдоне, из которой мы сделали фасад нашего министерства, строилась в тридцатые годы — в то время, когда мы верили, что знаем правильные ответы. Это было время коллективных мечтаний о прогрессе и время централизованной веры в совершенствование человека — не важно, посредством технологии или посредством фашизма, потому что в конечном итоге они оказываются неразличимыми. Клинику пластической хирургии мы снимали в доме лорда Лейтона, художника и коллекционера викторианского времени; роскошная мавритан-

* Национальный либеральный клуб был учрежден Уильямом Эуортом Гладстоуном в 1882 г. как место сбора активистов Либеральной партии, популярность которой в тот момент сильно возросла. Впечатляющее неоготическое здание клуба на набережной Темзы до сих пор остается одним из крупнейших клубных помещений в мире. Здание располагается по адресу: Уайтхолл, 1, недалеко от парламента.

ская атмосфера этого места как нельзя лучше соответствовала нашим целям¹⁴.

Лондон очень привлекает меня этим разнообразием построек совершенно разных эпох. От дома лорда Лейтона до электростанции в Кройдоне, от Национального либерального клуба до верфи «Виктория»*, где мы обнаружили огромную мукомольню. На самом деле под столы сотрудников министерства мы приспособили деревянное оборудование викторианской мукомольни. Мне очень нравилась сама идея взять эти вещи и перенести их в зазеркалье, наделив совершенно иной функцией. Когда Сэма переводят на более высокую должность в ведомство Уорренна, мы на самом деле перемещаемся в подвал огромных силосных зернохранилищ. На потолке видны круглые дыры, через которые выгружалось зерно, — это днище силосной башни. Денег у нас хватало на то, чтобы построить только один коридор, и тот был всего метров пятнадцать длиной и заканчивался нарисованной фальшивой перспективой; между колоннами мы поставили стены с дверями, только две из них на самом деле открывались. Когда Сэм бегал по всем этим бесконечным коридорам, мы давали резкий переход нашего единственного коридора в черноту, а потом продолжали движение через «смазку» на тот же коридор и повторяли так несколько раз. То есть коридор там один-единственный, и, хотя мы шли на такие уловки не по своей воле, я остался доволен, потому что единообразие этих коридоров получилось по-настоящему тревожным.

* Верфь «Виктория» — одна из трех крупнейших верфей в Королевских верфях на востоке Лондона (современный район Доклендз). Район верфей был в XIX в. одним из самых экономически развитых и живых районов города. Помимо собственно верфей и причалов, там размещались склады, торговые предприятия, ремонтные мастерские и позже — самые разные промышленные предприятия. Во время Второй мировой войны район подвергся интенсивной бомбежке и был разрушен. В 1980-е гг., о которых рассказывает Гиллиам, район лежал в руинах. Позже туда пришли девелоперы, была построена новая ветка метро, возведены жилые кварталы, а к 2000 г. — район Кэнэри-Уорф с внушительными небоскребами.

Еще одна вещь, которая мне страшно нравится, хотя мало кто ее замечает, — это коридор с белой плиткой и каплей крови. Когда оформляли эту декорацию, плиточники прокладывали между рядами плитки кусочки картона, чтобы плитка не смещалась, пока сохнет клей. Я пришел на площадку, увидел эти картонки и решил, что мы их оставим. Если вы присмотритесь к этой сцене, плитка там совершенно обычная, только из швов торчат какие-то фигурьки. Я вспомнил, как Арнон рассказывал мне о своем детстве в Иерусалиме: женщины оставляли молитвы в своей части Стены Плача, а он ночью пробирался туда и воровал эти записки, чтобы посмотреть, не пишут ли девчонки о нем. Думаю, эта история подсознательно определила мое решение; эти кусочки картона казались мне молитвами людей, прошедших через этот коридор.

На самом деле такие вещи присутствуют у меня в голове, и никому другому они, наверное, недоступны, но мне нравится сама странность, нравится представлять, что кто-нибудь другой будет смотреть фильм и думать, что все это значит. Я в своих фильмах хотел бы задавать вопросы, а не давать ответы. Все точки над «i» расставить невозможно.

Что вы скажете по поводу разных вариантов начала и концовки фильма? Зачем так много версий?

Том написал прекрасное начало. Фильм начинался с жука, который сидит в тропическом лесу, кругом идиллия, но тут появляется огромная машина, которая пожирает деревья и превращает их в бумажную массу, которая затем сливается в грузовик, который едет в город, а жук летит за ним. Грузовик едет на целлюлозно-бумажный комбинат, который извергает огромные рулоны бумаги, которую везут в типографию, где штампуют огромные стопы печатных страниц, потом их переплетают в документ, который в конечном итоге опускается на стол чиновника. Чиновник берет документ со стола, чтобы прихлопнуть им жука, который теперь кружит у него по офису, и мы видим титульный лист: это правительственный доклад о сохранении тропических лесов. На мой

взгляд, в этом введении кратко излагается все, что нужно, но у нас не хватало денег, чтобы его снять¹⁵. Поэтому фильм начинается с рекламного ролика Центральных служб, который написал Чарльз Маккеон.

Разве он не начинается с облаков?

Нет, облака есть только в американской версии. В английской, или в европейской, версии на экране просто появляется титр: «Где-то в двадцатом столетии»; потом идет реклама Центральных служб, потом камера отступает, и мы видим витрину магазина с телевизорами и видеомагнитофонами, которая тут же и взрывается.

Американская версия начинается с песни «Бразилия» — вроде бы это была идея Сидни Шейнберга со студии «Юниверсал», которую он предложил еще до того, как разгорелась ваша с ним война?

Не уверен, что эту идею предложил Сид, но откуда-то она появилась, и я ничего против не имел — видите, какой я на самом деле покладистый человек? — а уже потом мы добавили облака. Они у нас все равно уже были: когда мы приступали к работе над фильмом, то думали, что нам понадобится много небесных видов и съемок облаков, потому что мы собирались много снимать на голубом фоне для эпизодов с полетами во сне, и нам удалось купить кадры, не вошедшие в фильм «Бесконечная история»¹⁶. В итоге мы их так и не использовали, потому что нас вполне устроило, как выглядят искусственные облака, которые мы сами сделали; так что в начале «Бразилии» идут облака из «Бесконечной истории», а концовка отсылает к «Бегущему по лезвию», в котором использовались кадры, не вошедшие в «Сияние»¹⁷. Станным образом получается, что все со всем связано посредством кусков, не вошедших в разные фильмы. Счастливая концовка «Бегущего по лезвию» привела меня в такой ужас, что я окончательно утвердился в мысли закончить «Бразилию» так, как мы ее в итоге и закончили.

В американской версии песня дается в самом начале: мы начинаем с «Бразил, да-да-да», и от этого прекрасного парения, от этой плавной вещи спускаемся на землю. В сценарии изначально было две версии концовки, и я так и не смог решить, какую мне предпочесть: или оставить комнату пыток пустой, как мы сделали в европейской версии, или медленно заполнять ее облаками и оставить Сэма сидеть привязанным к креслу, чтобы они парили вокруг него, как мы сделали в американской версии. В глубине души я предпочитаю европейскую версию и, пересмотрев обе для подготовки издания на лазерном диске, вернулся к первоначальной, жесткой, бескомпромиссной европейской версии¹⁸.

Помню, после показа в Чикаго я натолкнулся на человека, который уже смотрел картину в Европе, и спросил, заметил ли он, что в американской версии концовка чуть другая. Забавно, но он был уверен, что в европейской версии тоже были облака; эффект наполняющих комнату облаков возникал за счет музыки, — собственно, к этому мы и стремились. Станным образом, эта концовка представлялась нам обнадеживающей, фильм ведь начинался с вопроса: можно ли сделать такое кино, в котором сумасшествие главного героя означало бы счастливый конец? Меня от этой концовки всегда в дрожь бросало, но потом, когда внезапно начинается музыка, все вдруг приобретает другой смысл. Фильм заканчивается замечательно — замечательно в контексте возможностей, которые открываются перед нашим героем: по крайней мере в мыслях своих он теперь свободен. И опять же, если поставить облака в начале, облака в конце тоже приобретают смысл: возникает ощущение символической рамки. Тогда как в европейской версии жесткое и мрачное начало дает такую же концовку.

Мне кажется, в кино нужно с самого начала дать зрителю почувствовать, что его ждет, после этого можно вести людей куда угодно — главное, что вы их предупредили. Я не люблю концовки, не соответствующие тому, что происходило в фильме, — типа того, что приклеили в финале к «Бегущему по лезвию». Из этого

мог бы получиться отличный фильм — только умному зрителю эта компромиссная концовка кажется предательством.

Если оставить в стороне реакцию руководства студии «Юниверсал», удивила ли вас реакция на эту картину?

Картина зрителей ошеломила, аудитория раскололась на две части, среднего взвешенного отношения не было ни у кого. Людям картина казалась либо гениальной, либо настолько ужасной и отвратительной, что и смотреть невозможно.

Многие говорили, что картина сложна для понимания.

То же самое говорили и про «Бандитов времени». Складывается впечатление, что у многих просто отсутствует навык просмотра такого рода фильмов, потому что им все время все преподносят на блюде. Думаю, многих настолько ошеломил визуальный ряд, что игру актеров они просто не заметили. Насколько я помню, это касается всех британских рецензий: только в одной упоминалась блестящая игра Джонатана. Можно было подумать, что им всем фильм показался просто набором спецэффектов. Но самое большое откровение случилось, когда я поехал представлять фильм в Париже. Все рецензенты и журналисты благодарили меня за прекрасную работу — «поэтическую» и «симфоническую». Я по-настоящему удивился, потому что во мне до сих пор сидит человек, который стремится плохо себя вести, старается заварить кашу и посмотреть, как люди на это отреагируют. Надеяться, что они меня полюбят, слишком опасно, но по крайней мере можно вызвать у них ненависть и тем самым пробудить их от сна. Реакция на мой фильм во Франции заставила меня остановиться и задуматься: «Может, я действительно художник?»

Вообще в Европе «Бразилия» прошла как фильм для молодежи, что меня вполне устраивает. Если я спрошу себя, для кого снимал этот фильм, то ответ, скорее всего, будет: для себя самого в восемнадцатилетнем возрасте, ко-

гда я еще только открывал силу, заключенную в кино, в разных книгах, в идеях. Студентам фильм очень понравился, что вызвало у меня некоторую тревогу: мне не хотелось быть режиссером для интеллектуалов. Я хотел быть популярным режиссером, однако большая часть публики не понимала, как к этому относиться, и просто уходила из зала.

Я бы сказал, что процентов шестьдесят американских рецензий были очень позитивными, остальные сочлились ненавистью — такое соотношение меня вполне устраивало. Хуже всего, когда тебя вообще не замечают: хочется, чтобы тебя либо любили, либо ненавидели, пренебрежение никого не устраивает. Помню, как мы устроили показ для администрации студии «Юниверсал» в кинотеатре имени Альфреда Хичкока. Я произнес небольшую речь, старался говорить какие-то глупости, чтобы эти деревянные дядьки в наглаженных костюмах немного расслабились. Потом начался фильм, и я ушел. За пять минут до конца я зашел в будку к киномеханику. Мне удалось рассмотреть только гневные красные шеи с напряженными мышцами; все упрятали головы в плечи, никто не двигался. Я понял, что фильм им отвратителен, но, когда они выходили из зала, они, конечно, врали сквозь зубы, что получилось «интересно» и что «нужно поговорить», — готовы были сказать что угодно, лишь бы поскорее уйти. Зато Арнон прямо-таки раздулся от радости; ему казалось, что фильм им всем понравился и что можно уже торжествовать. Что мне нравится в Арноне: он вел себя наивно, потому что ему фильм нравился, но пришлось обломать ему все удовольствие, объяснив, что ситуация немножко другая.

Еще до этого мы много двигали сцены при монтаже: убрали сны из одного места и ставили их в другое или резали сны пополам и пытались вставить эти куски в разные места. В этом смысле «Бразилия» немного напоминала пазл: после каждого показа мы обязательно что-то меняли или вставляли какую-нибудь реплику. В ресторанной сцене есть реплика о том, что Сэм должен же во что-то верить, хотя бы верить в сны, и он отвечал: «Нет, я не верю»; и мы убрали эту реплику, потому что она казалась ненужной, но потом пришлось вернуть ее

на место. Меня всегда поражало, что людям так сложно следить за простой, в общем-то, историей, — думаю, проблема в избытке разнообразных деталей, которые зрителей отвлекают. Хичкок, например, всегда давал ключевые вещи крупным планом и держал этот крупный план столько, сколько нужно, чтобы все без исключения поняли. У меня сложнее определить, какая информация окажется абсолютно необходимой. В результате можно несколько раз пересматривать картину и каждый раз замечать что-нибудь новое; там представлен реальный мир и, как в жизни, не всегда сразу понятно, где кроется настоящий сюжет. В этом мое проклятие: я все время хочу донести до кинотеатра реальную жизнь — реальность жизни, жизненный опыт. То, как я это делаю, может казаться абсолютно нереалистичным, но это только потому, что я пытаюсь разобраться с нереальностью, нелепостью и спутанностью самой жизни.

После того как вы представили в студию «Юниверсал» вариант «Бразилии», который был на одиннадцать минут длиннее оговоренного в контракте, между вами и студией разгорелась борьба. Милчан, который сначала пытался выступить посредником, вскоре тоже ввязался в бой на вашей стороне — в конечном итоге эта борьба приобрела едва ли не большую известность, чем сам фильм. Поскольку все перипетии подробно изложены в книге Джека Мэтьюза «Битва за „Бразилию“»¹⁹, я предлагаю этой теме не касаться. Разве что не могу отказать себе в удовольствии процитировать вашу знаменитую полосную рекламу в журнале «Вэрайети» (цитирую полностью): «Дорогой Сид Шейнберг, когда вы планируете выпустить на экраны мой фильм „Бразилия“? Терри Гиллиам».*

Обо всем этом рассказано у Джека в книге, как и о том, что Кеннет Туран первым написал об этом в Штатах и назвал картину «шедевром, который вы никогда не уви-

* «Вэрайети» — издание для профессионалов шоу-бизнеса, выходящее в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе.

дите»²⁰. Начало получилось удачное. Люди узнали, что есть интересный фильм, который пытаются не пустить на экраны, и вскоре собралось неплохое войско, способное поддержать нас в нашей битве. Думаю, одну из лучших статей написал Салман Рушди. Он говорил: «Мы все бразильцы, все пришельцы в земле чужой». Он подчеркивал тот факт, что мы с ним оба эмигранты. Позже я узнал, что Рушди большой фанат комиксов, а «Бразилия» сделана отчасти в духе комиксов про капитана Марвелу. Все остальные пытались экранизировать уже существовавшие комиксы — и мне тоже всегда хотелось этим заняться, — «Бразилия» ближе всего подошла к решению этой задачи. Визуально фильм представляет собой своего рода карикатуру — если судить по тому, как он снят, если посмотреть на все эти сцены, снятые широкоугольными объективами, которые ломают перспективу и искажают изображение. Фильм старается протащить это второсортное или третьесортное искусство в премьер-лигу, но не так, как «Бэтмен» или «Супермен», а пытаюсь обращать внимание на то, что на самом деле происходит в комиксах.

Никаких супергероев и суперзлодеев.

Точно. И каждый раз, когда мы пытаемся создать в снах образ супергероя из комиксов, мы видим, что все это далеко от реальности, что это упрощенческий подход. Сколько бы ни вдохновляли нас герои комиксов, проблем реальной жизни они не решают.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Наибольшую известность Тому Стоппарду (р. 1937, Чехословакия) принесли философическое остроумие и словесный пастиш таких его пьес, как «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966), «Травести» (1974), «Отражения, или Истинное» (1982). Ранний сценарный опыт (комедия «Помолвка», 1970) привел Стоппарда к работе над сложными сценарными адаптациями литературных про-

изведений: «Романтичная англичанка» по роману Томаса Уайзмана (1975, реж. Джозеф Лоузи), «Отчаяние» по роману Набокова (1978, реж. Райнер Фассбиндер), «Человеческий фактор» по роману Грэма Грина (1979, реж. Отто Премингер), «Империя солнца» по роману Джеймса Балларда (1987, реж. Стивен Спилберг).

² Арнон Милчан, израильский предприниматель, инвестировавший в международную пищевую промышленность, стал заниматься финансированием кинопроизводства в 1977 г. с подачи Элиота Кастнера. Его первым успешным проектом стала картина «Прикосновение медузы» (1978). Признанием в Голливуде Милчан обязан фильму Скорсезе «Король комедии», продюсером которой он выступил в 1982 г. Его следующий продюсерский проект — картина Леоне «Однажды в Америке» (1984) — укрепил связи Милчана с Робертом Де Ниро. У Милчана был опыт сотрудничества с Сидни Шейнбергом с киностудии «Юниверсал»: он обеспечивал натурные съемки в Израиле для производства сериала и полнометражного художественного фильма «Масада» (1982). Ко времени знакомства с Гиллиамом в Париже Милчан запустил театральную постановку «Амадеуса» с Романом Полански в качестве режиссера и исполнителя главной роли.

³ Джек Линт — ровесник Сэма, поднявшийся по карьерной лестнице до пятого уровня службы безопасности, где он заведует пытками, оставаясь при этом ласковым «отцом семейства». В ключевой сцене, которую Гиллиам переснял, Джек не может отличить одну от другой своих собственных тройняшек.

⁴ В итоге картину «Враг мой», научно-фантастическую версию «Робинзона Крузо» с пацифистским подтекстом, поставил в 1985 г. Вольфганг Петерсен. Из фильма Петерсена «Бесконечная история» Гиллиам позаимствовал эффектные съемки неба для «Бразилии» (см. ниже примеч. 16).

⁵ Арнон был продюсером ставшей всеобщим посмешищем сказочной картины Ридли Скотта «Легенда» с Тимом Карри и Крузом в главных ролях.

⁶ В картине «Расёмон» (1951) приводятся четыре рассказа об одном и том же случае нападения из засады, которые противоречат друг другу; действие картины разворачивается в Японии в XII в.

⁷ В фильме «8½» (1963) *alter ego* Феллини (Марчелло Мазстриани) фантазирует по поводу разных способов решения своих личных и профессиональных проблем, а в картине «Джульетта и духи» (1965) главная героиня (ее роль исполняет жена Феллини, Джульетта Мазина) погружается в мир фантазий, раздвигающий пределы ее ограниченного буржуазного опыта. На ранних этапах картина, ставшая впоследствии «Бразилией», носила рабочее название «1984 1/2».

⁸ Первоначальные версии сценария «Бразилии» носили разные названия, в том числе «Министерство» и «Министерство пыток, или Как я научился сосуществовать с системой — пока что».

⁹ Стэн Лорел (1890—1965) и Оливер Харди (1892—1957) — американские комики, киноактеры, одна из наиболее популярных комедийных пар в истории кино. Стэн Лорел, англичанин по рождению, был худым, американец Харди — толстым. Совместная работа Лорела и Харди началась в 1927 г., в общей сложности они снялись в сотне различных картин. Наиболее удачными считаются картины «Сыны пустыни» (1933), «Путь на Запад» (1937), а также короткометражка «Музыкальная шкатулка» (1932), получившая премию «Оскар».

¹⁰ После того как Де Ниро стал знаменитым в 1973 г., он снимался исключительно в главных ролях, но, несомненно, был рад отступить от этого правила после чрезвычайно трудных и затянувшихся по времени съемок в «Короле комедии» Мартина Скорсезе и огромной роли в картине Леоне «Однажды в Америке».

¹¹ Хью Феррис (1889—1962) — американский архитектор, градостроитель и утопист, знаменитый своими футуристическими рисунками.

¹² 28 января 1986 г. космический корабль многоцветного использования «Челленджер» взорвался вскоре после взлета прямо на глазах у телезрителей в Америке и по всему миру.

¹³ Когда начальник Сэма, Курцманн, обнаруживает, что Баттлу полагается возмещение убытков, после того как его перепутали с Таттлом и случайно удалили, Сэм берется лично отвезти чек вдове Баттла и, приехав туда, встречает Джилл, девушку из своих снов.

¹⁴ Фредерик, барон Лейтон (1830—1896), президент Королевской академии, был известным эстетом, специализировавшимся на изображении классических сцен; свой экстравагантный дом он оформил соответственным образом.

¹⁵ Переделывая предложенный Гиллиамом сюжет в сценарий, Стоппард пытался придумать цепь обстоятельств, которые объясняли бы, почему главный герой восстает против тирании и абсурдности системы. Однако Гиллиаму такой подход показался слишком рассудочным, и он обратился за помощью к Маккеону, человеку с более близким Гиллиаму складом ума.

¹⁶ Техника «голубого экрана» позволяет с помощью масок комбинировать изображение актера, снятого на фоне яркого голубого экрана, со съемками различных мест или другим материалом — в данном случае для создания иллюзии полета. При производстве картины Вольфганга Петерсена «Бесконечная история»

(1984), снимавшейся в Мюнхене, было отснято огромное количество небесных видов для сцен с летающим драконом.

¹⁷ В картине Ридли Скотта «Бегущий по лезвию» (1982) использовались эффектные ландшафтные съемки, сделанные Кубриком для картины «Сияние» (1980).

¹⁸ Лазерный диск, выпущенный в серии «Критерион коллекшн», содержит «самую окончательную» версию «Бразилии», в которой Гиллиам восстановил некоторые сцены, выпущенные в европейской версии, и оптимистический вариант, сделанный студией «Юниверсал» для телевидения, — эту версию Гиллиам называет «Любовь побеждает все». На диске также имеются документальные материалы со съемок «Бразилии» и материалы о последовавшей за этим «битве».

¹⁹ В книгу Джека Мэтьюза «Битва за „Бразилию“» (Краун паблишерз, 1987) вошел снабженный комментариями сценарий фильма, рисунки, а также подробный отчет о производстве картины и о том, что происходило после того, как она была закончена.

²⁰ Кеннет Туран написал первый в американской прессе восторженный отзыв о «Бразилии», после того как посмотрел картину в Европе. Статья вышла в журнале «Калифорния» в конце 1985 г. и успела повлиять на декабрьское решение кинокритиков Лос-Анджелеса, которые присудили «Бразилии» сразу три награды (за лучшую режиссуру, за лучший сценарий и за лучшую картину), чего раньше не случалось ни с одним фильмом (см. книгу Мэтьюза, с. 67—68).

Бернини, Доре и свет, струящийся сквозь пихты «Чинечитты»: «Мюнхгаузен» между жизнью и смертью

После изнурительной и излишне публичной битвы за «Бразилию» вы могли бы обратиться к какому-нибудь более простому проекту. Но «Приключения Мюнхгаузена» обернулись для вас еще большим испытанием, хотя и по другим причинам. Что привлекло ваше внимание к побасенкам барона?

Думаю, первым толчком послужил кадр из фильма Карела Земана «Мюнхгаузен», который я заметил в программе Национального кинотеатра. Из картинки было понятно, что в фильме актеры играют на фоне рисованных декораций, и потом в какой-то момент я посмотрел фильм¹. Потом Рэй Купер вытащил меня в гости к Джорджу Харрисону — посмотреть немецкую версию, после чего все сказали, что нам стоит сделать римейк². Немецкая экранизация мне не особенно понравилась, но идея с постановкой Мюнхгаузена уже носилась в воздухе. Я прочитал книгу, и окончательно склонили меня к этой работе иллюстрации Доре³. С Дон Кихотом случилось то же самое: такое впечатление, что мое жизненное предназначение сводится к оживлению картинок Доре⁴.

И раз уж у меня с Арноном Милчаном сложились такие хорошие отношения, я предложил ему взяться за «Мюнхгаузена», и работа пошла. Я пригласил Чарльза Маккеона писать сценарий, Арнон тем временем обратился в студию «Фокс» (они занимались мировым прокатом «Бразилии») и договорился с ними о разработке новой картины. Они дали рекламу в «Вэрайети», сооб-



Никаких римских каникул: Гиллиам на киностудии «Чинечитта» во время работы над «Мюнхгаузеном»

шив о начале работы над небывалым, крупнейшим в мире, самым-самым фильмом, и мы взялись за дело. Но Арнон почему-то не платил Чарльзу Маккеону, платить приходилось мне самому, и мне это показалось странным. Такое впечатление, что Арнону слишком хорошо было на «Бразилии», да и роман — это одно дело, а женитьба — совсем другое, и жениться Арнон передумал.

В то время мы со Стивом Эбботом пытались запустить продюсерскую кампанию «пайтонов» «Проминент фичерз» («Выдающиеся картины»). Стив занимался бухгалтерией в «Хэндмейд филмз», а потом стал бухгалтером у «пайтонов». Мы обратились к Арнону с предложением об участии, но он не заинтересовался. Еще до нашего окончательного расставания мы все вместе поехали на озеро Комо, где Арнон снимал «Охваченного пламенем» с Джонатаном Прайсом и Скоттом Гленном, а Джек Мэтьюз работал над книгой о «Бразилии». Там он и познакомил меня с Томасом Шюли, которого хотел

предложить в качестве линейного продюсера на «Мюнхгаузена»; когда у нас с Арноном все распалось, Томас объявился и сказал, что мы могли бы снять фильм самостоятельно.

Томас — крайне интересный персонаж. Это такой огромный мужик, сам себя он любит называть Рембо, потому что он-де такой же энергичный и умный. Кроме того, он еще и сумасшедший, но его ум и величина заставляют думать, что он человек надежный, что он не пыль в глаза пускает, а дело говорит. Мне нравилось, что он такой энергичный и амбициозный, поскольку я знал: на «Мюнхгаузене» от нас потребуется больше, чем мы можем себе представить. Ко всему прочему, ему удалось убедить меня, что в Риме съемки обойдутся процентов на тридцать—сорок дешевле, а я и так давно уже думал туда съездить, это был отличный предлог.

Я сел, начал делать раскадровки и в два счета с ними расправился — фильм можно было запускать. Так уже было с «Бразилией», но на этот раз я застал Томаса врасплох: за это время он не сделал ничего, чтобы продвинуть проект. Тогда мы отправились к Джейку Эбертсу, основателю компании «Голдкрест», — они с Томасом были исполнительными продюсерами на картине «Имя розы»⁵. Это был один из тех гениальных моментов, которые иллюстрируют, как работает кинематограф. Мы заходим к Джейку в офис, и там выясняется, что они с Томасом никогда друг друга не видели, хотя в титрах к фильму значится, что они выполняли одну и ту же работу. На самом деле, в глазах Джейка я выступал дополнительной гарантией благонадежности Томаса, а Томас казался мне тем более благонадежным, что был приятелем Джейка; каждый в глазах всех остальных выступает доказательством того, что мы все работаем с правильными людьми. Джейк тогда повел себя замечательно. Он спросил, сколько денег нам нужно, чтобы начать подготовку к съемкам, и тут же предложил эти деньги, подписав с нами коротенький договор в одну страничку, — очень просто, без всяких юристов. В итоге мы отправляемся в Рим, где Томас продолжает меня изумлять, доби-

ваясь участия в фильме Данте Ферретти и Пеппино (Джузеппе) Ротунно⁶.

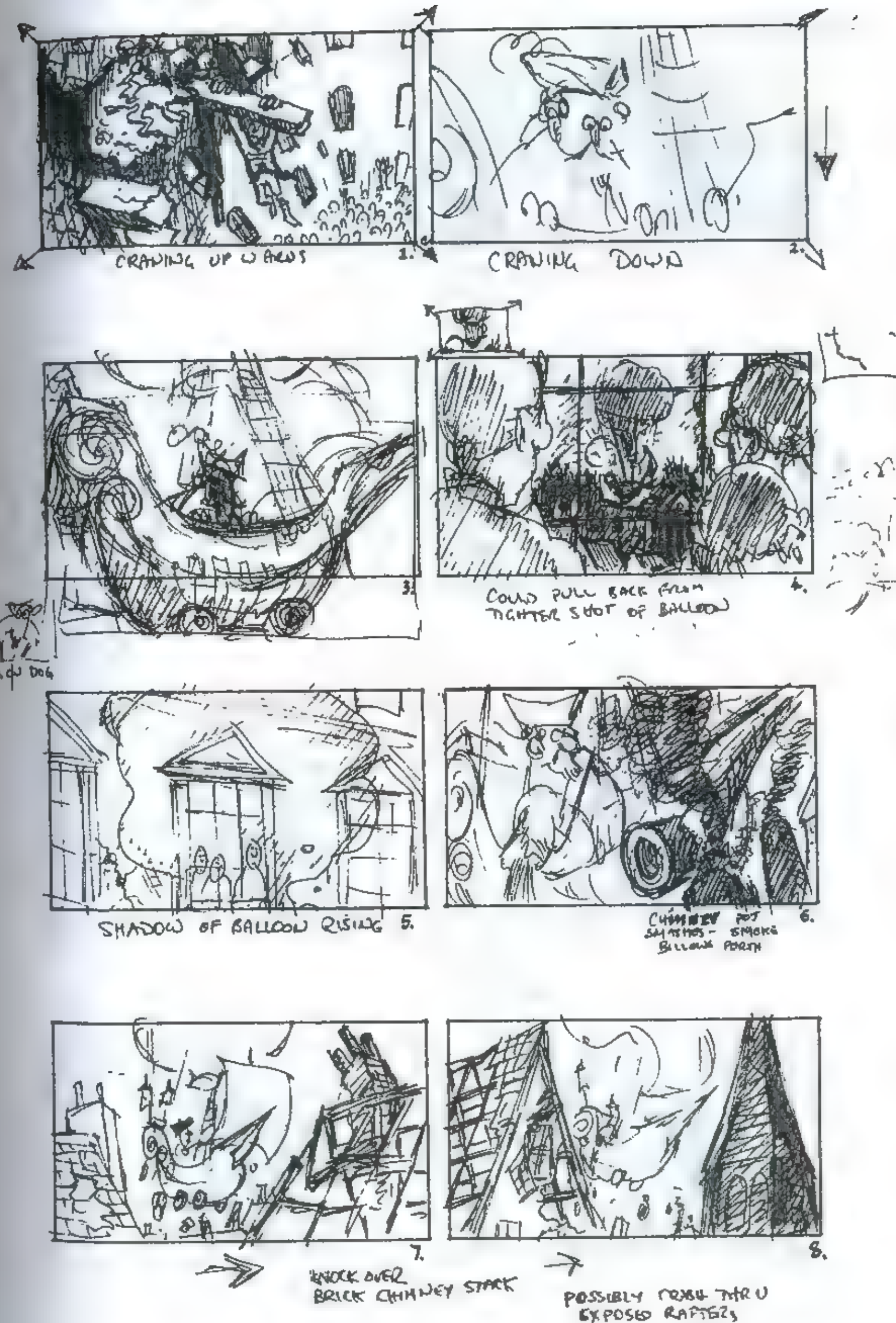
Соответственно, в качестве художника-постановщика и оператора-постановщика. Вас, должно быть, вдохновляла перспектива работы с людьми, принимавшими участие в съемках легендарных фильмов.

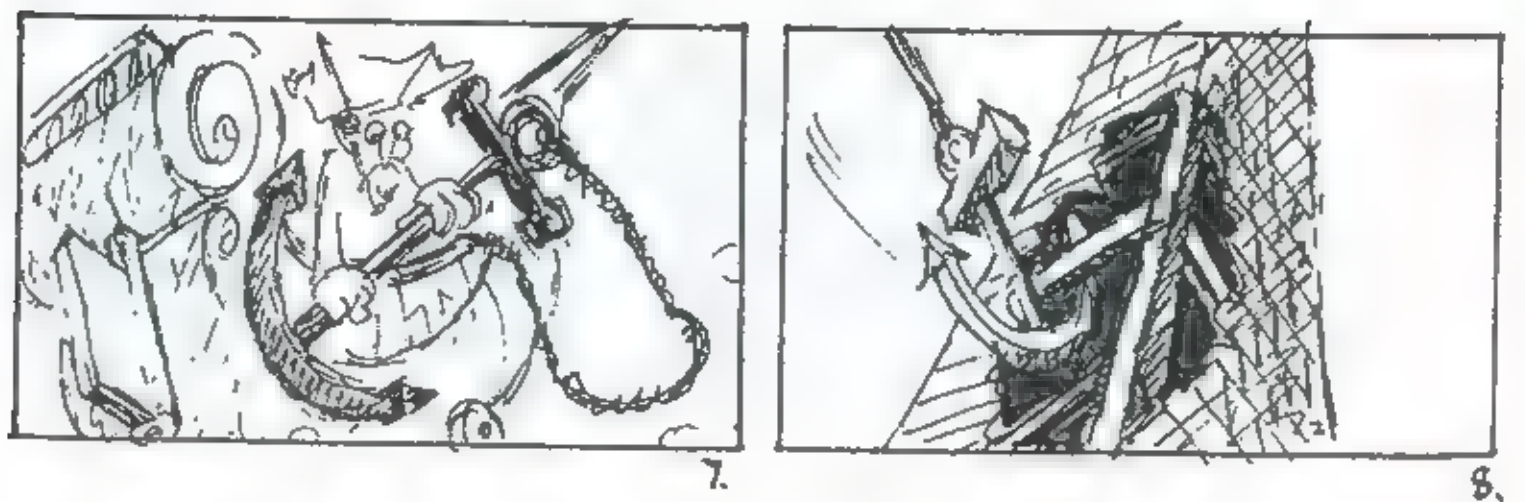
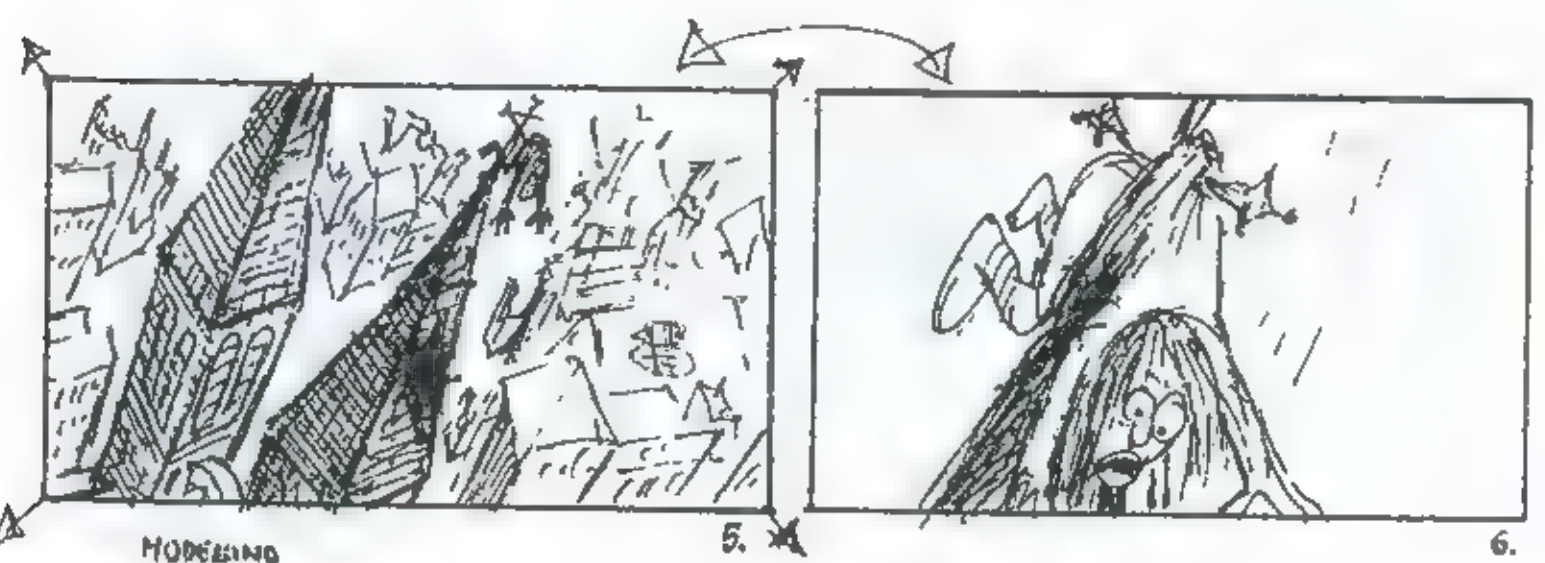
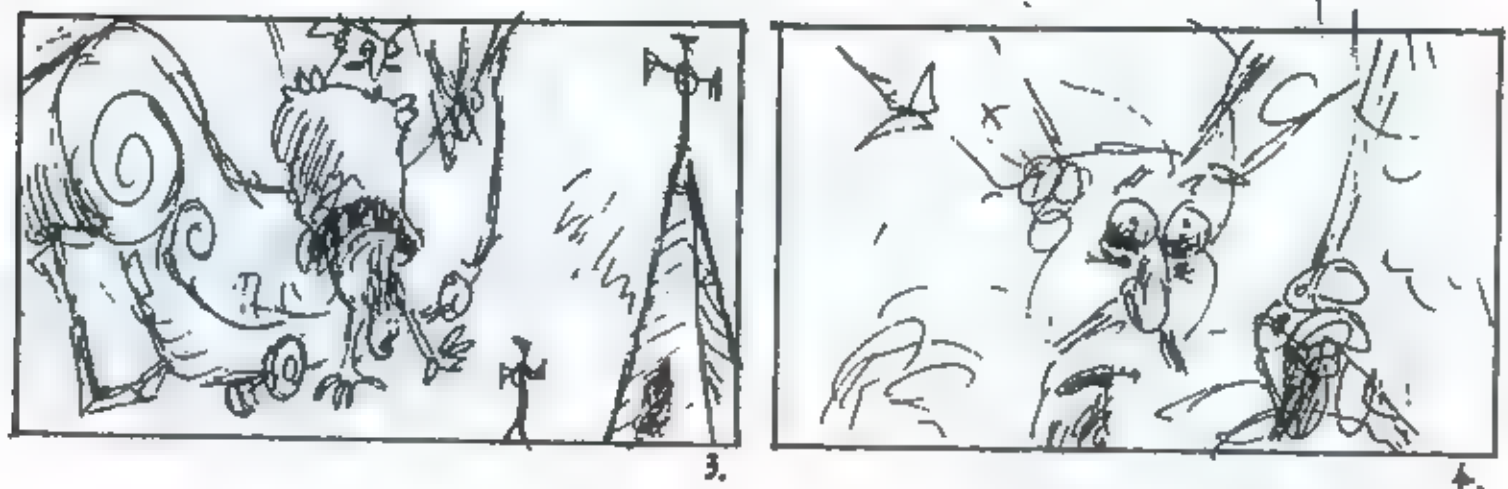
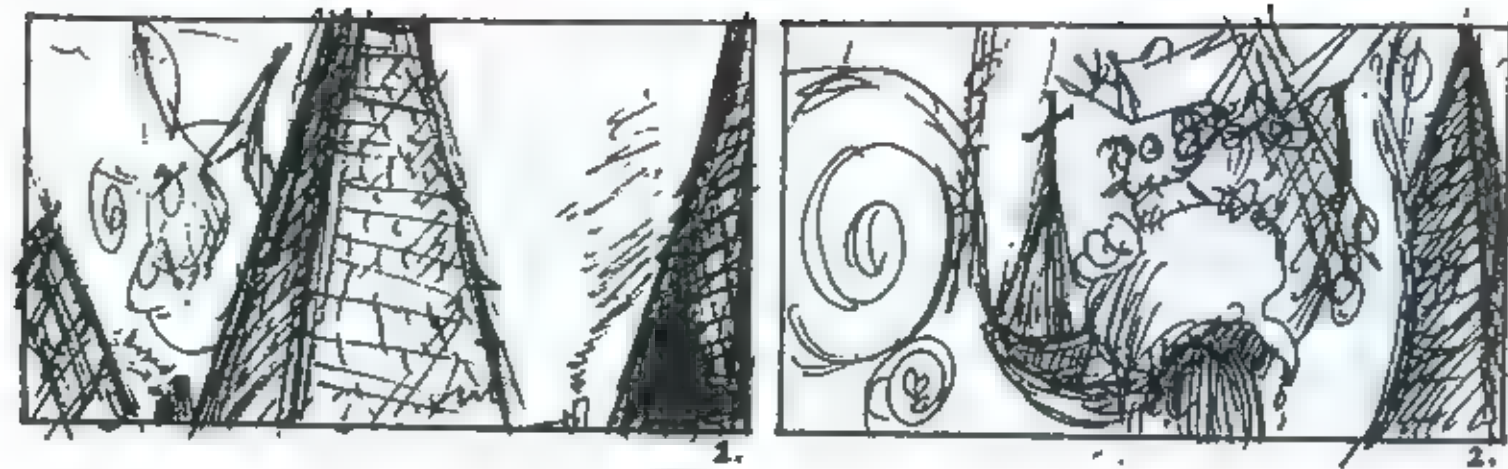
Для меня это были боги. Уже в ранних картинах, таких как «Бармаглот» и «Священный Грааль», мою работу во многом определяли фактуры Пазолини, его чувство реальности, и создал все это как раз Данте, а потом он работал еще и с Феллини. Пеппино тоже сотрудничал с Феллини; в общем, у меня было чувство, что я работаю на Олимпе.

Тем временем мы составляли бюджет картины на основании моих раскадровок и пытались собрать деньги. Я с Джейком и Томасом отправился в Лос-Анджелес, и первое место, куда мы пошли, был кабинет Дэвида Пикера в «Коламбии»: там Дэвид Путтнэм, новый президент компании, сказал, что они больше не участвуют в подобных крупнобюджетных проектах. Но не успел я рта раскрыть, как Дэвид Пикер объявил, что он эту картину хочет. В это трудно было поверить, настолько все оказалось просто. Потом мы еще ходили по разным студиям, чтобы подстраховаться. Единственное место, куда мы не пошли, была студия «Фокс», поскольку они заключали с Арноном договор на разработку фильма, но в конечном итоге куда-то его передали. Все, кто участвовал

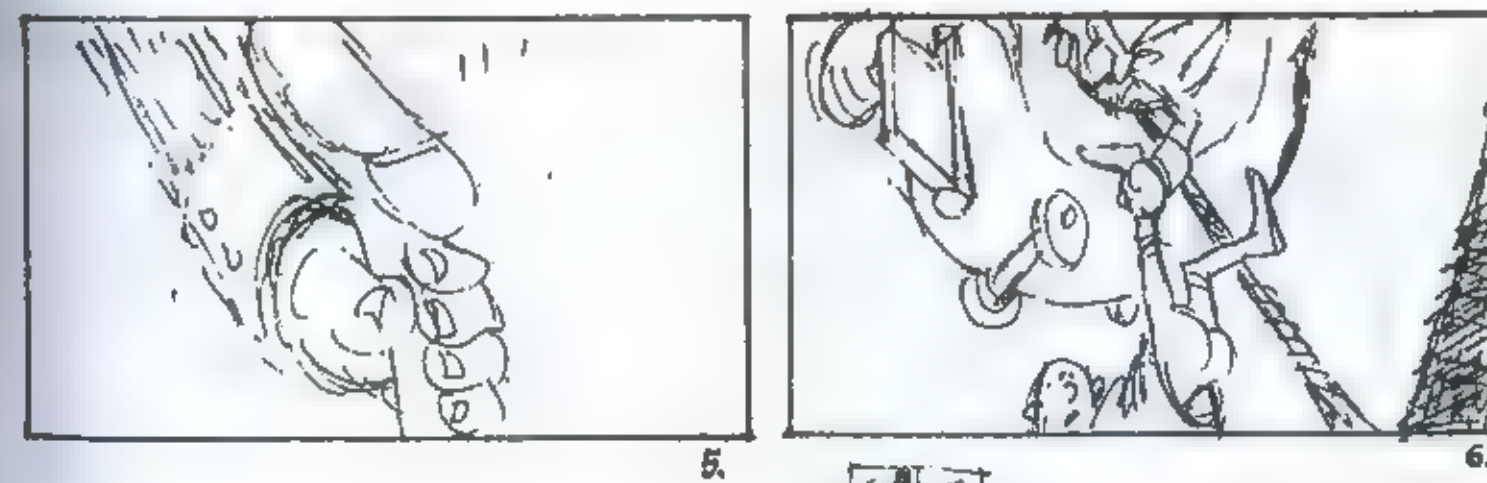
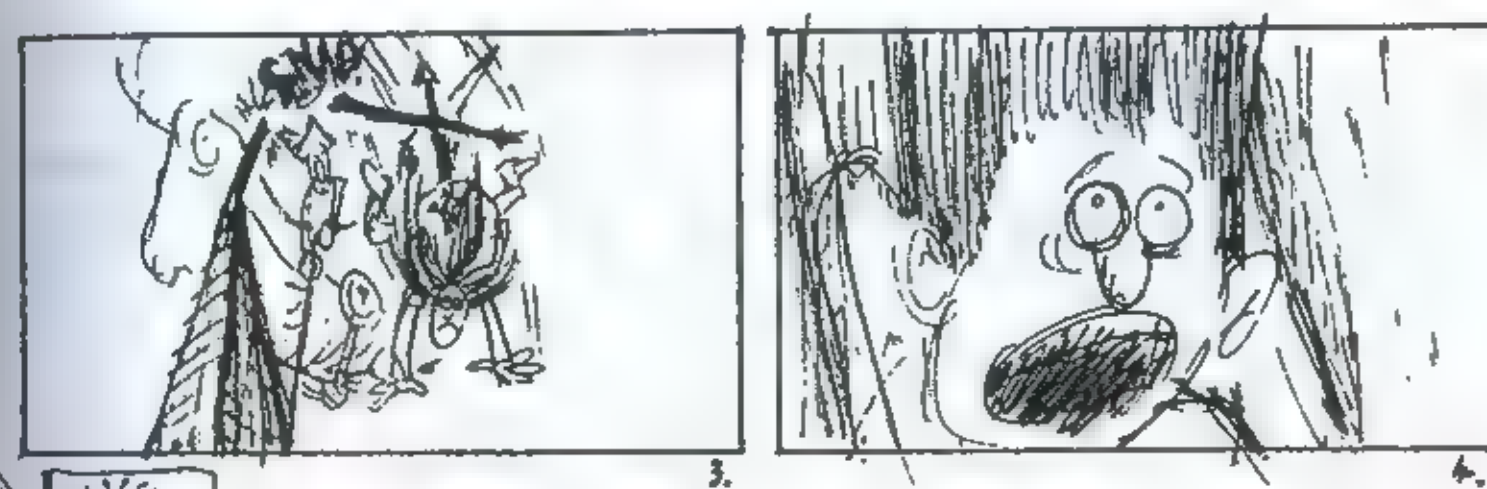
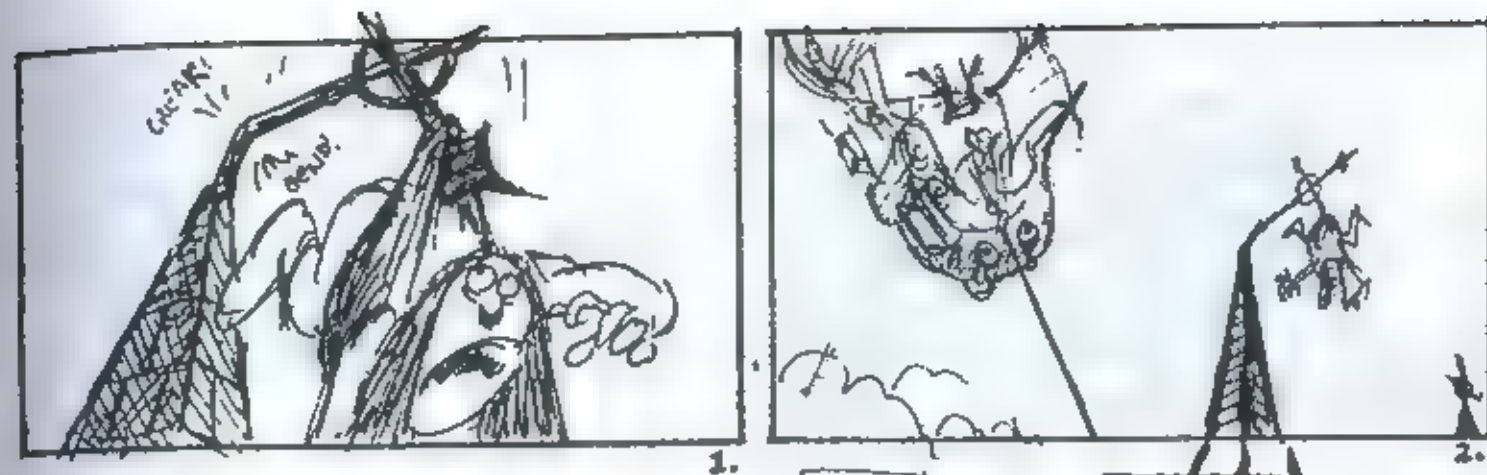
Раскадровка для эпизода с воздушным шаром из «Приключений Барона Мюнхгаузена»

- (1) Камера на кране поднимается вверх
- (2) Камера на кране опускается вниз
- (3) Собака крупным планом
- (4) Возможно, отъезд после более крупного плана воздушного шара
- (5) Тень воздушного шара поднимается вверх
- (6) Разбивают колпак дымовой трубы — дым вырывается вперед
- (7) Сбивают кирпичную трубу
- (8) По возможности, наталкиваются на обнажившиеся стропила

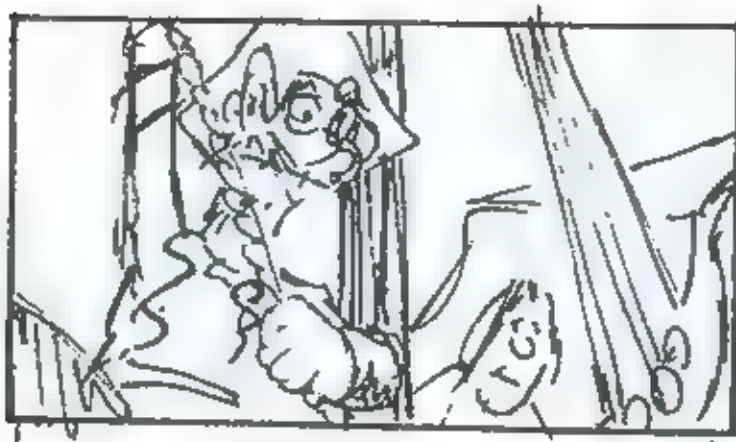




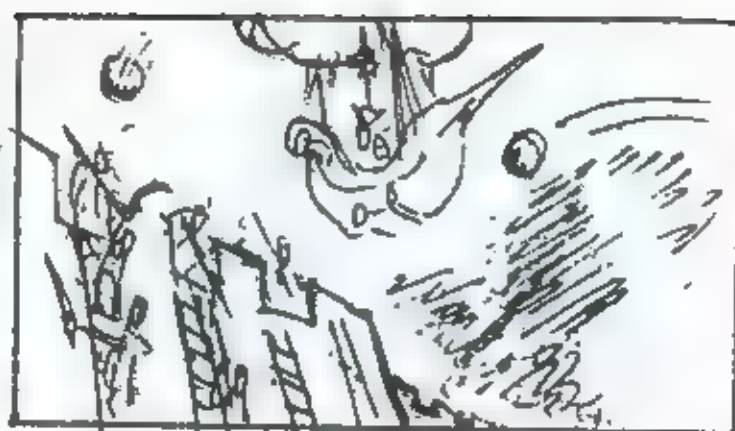
(5) С моделями



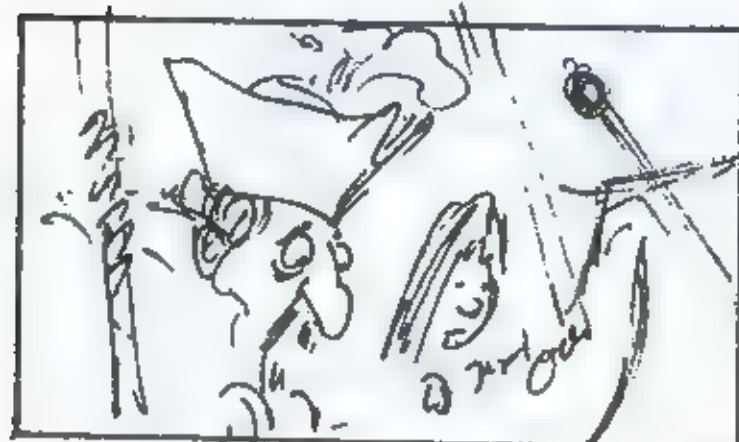
(6) Корабль кружит вокруг башни, пока Барон вытягивает Салли наверх
(7) Салли хватается за шпагу



1.



2.



3.

SHOT RIPS
THROUGH RIGGING



DETAILS
BATTLE

LONG SHADOWS

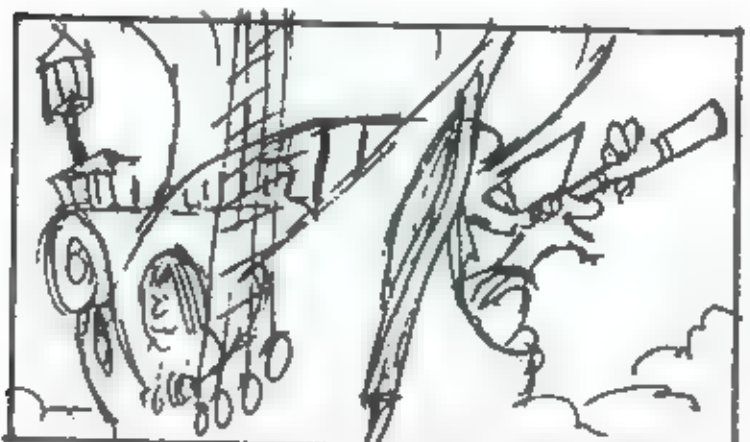


5.

ELEPHANTS IN SHADOW
BALLOON CATCHING ~~AT~~ ~~THE~~ ~~SUN~~
MORNING



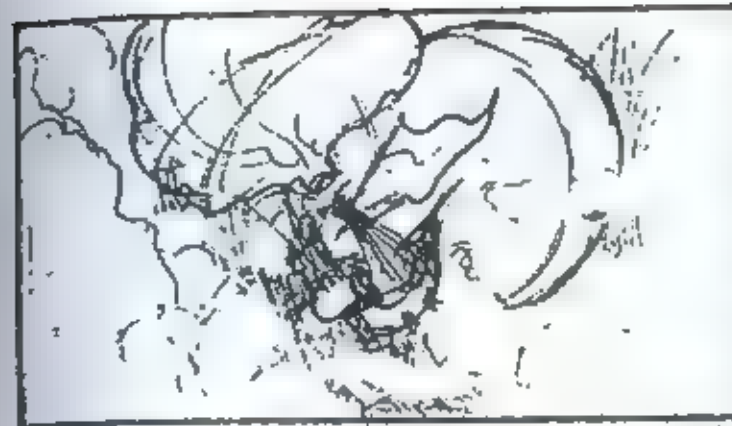
6.



7.



8.

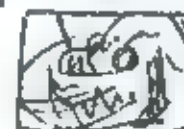


1.

LANTERN'S LIGHT



2.



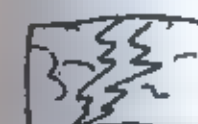
PUTTING
FUEL
ON FIRE



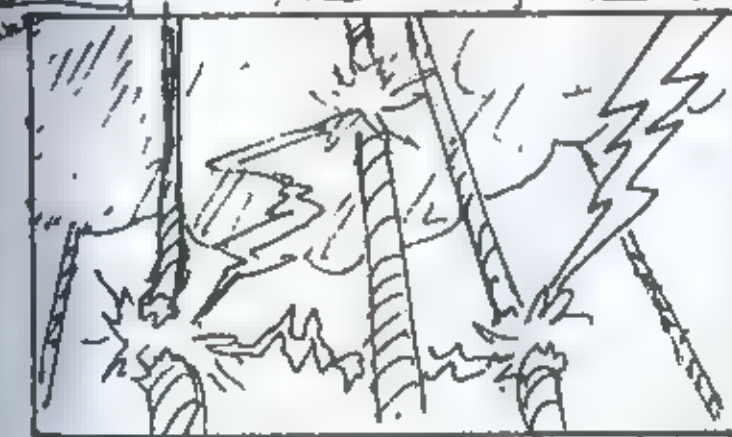
3.



4.



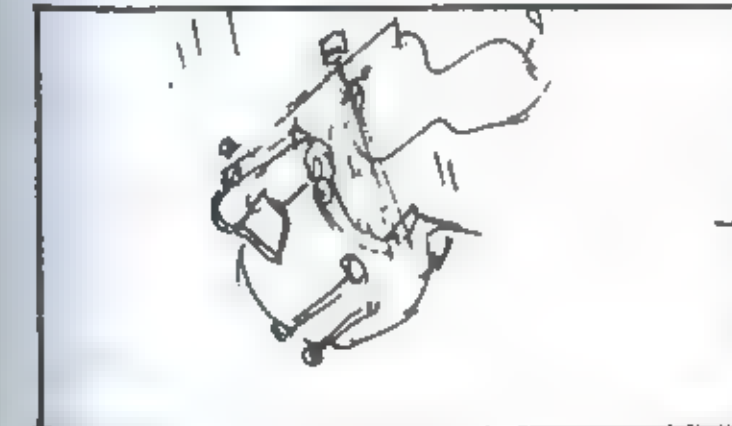
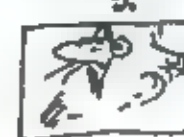
WANTON



5.



6.



3.



- (3) Пули рвут такелаж
(4) Подробности битвы. Длинные тени
(5) Слоны в тени. Шар загораживает утреннее солнце

- (1) Свет фонарей
(2) Поджигают топливо
(3) Барон спускается по веревке



1.



2.



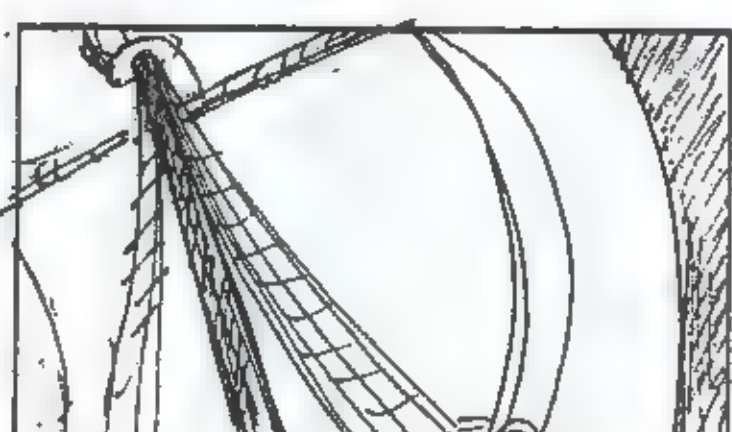
3.



4.



5.

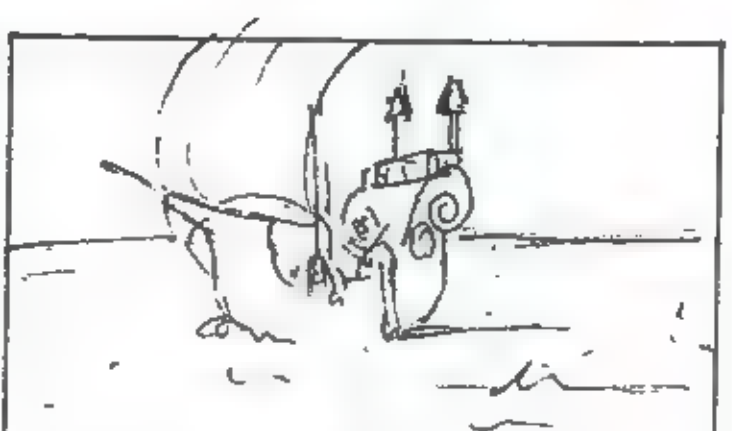


6.

FLARE OUT
AS BOAT
SAILS INTO
MOON

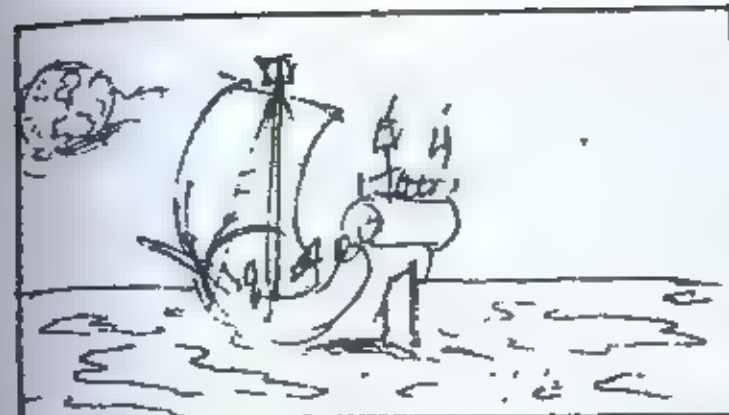


7.



8.

(6) <Паруса> расправляются, когда корабль начинает скользить по Луне



1.



2.



3.



4.

в этой сделке, куда-то делись — голливудский парад не останавливается, — на студии «Фокс» работали уже совсем другие люди, президентом был Скотт Раден, мой старый знакомый. В соглашении с Арноном имелось «контактное лицо», и, если люди, с которыми он это соглашение подписывал, на студии уже не работали, соглашение считалось недействительным; поэтому мы решили, что с «Фокс» нас ничего не связывает. Потом мне позвонил Джейк и сказал, что Скотт заявляет права на картину.

Мы назначили встречу, на которой и выяснилось, что Арнон получил от студии «Фокс» сто пятьдесят тысяч долларов на разработку фильма. Я об этом впервые слышу — по своей наивности я был доволен уже тем, что работаю над картиной, но ни копейки аванса не получил, напротив — сам еще платил Чарльзу Маккеону. Я по этому поводу обрушился на Арнона и потом не разговаривал с ним лет шесть или семь, пока он не подошел ко мне во время церемонии вручения «Золотых глобусов», когда я уже снял «Короля-рыбака». Что очень печально, потому



что он мне нравился, несмотря на все его пиратство. Но с другой стороны, с партнерами так не поступают. В конечном счете нам пришлось вернуть киностудии «Фокс» сто пятьдесят тысяч долларов, да еще и указать Арнона в титрах картины! В Голливуде выгоду приносит только преступление!

А что в это время происходило в Риме?

Нам в конечном итоге удалось собрать двадцать три с половиной миллиона долларов: часть предоставила итальянская кинокомпания «Чеччи-Гори», кое-что нашли в Германии и оставшуюся часть дали в «Коламбии» и «Арси-эй-Коламбия видео» — там решили доплатить недостающие деньги благодаря одному из руководителей, которому нравилось то, что я делаю. Я старался держать тридцати—сорокапроцентную наценку: если «Бразилия» обошлась нам в тринадцать с половиной миллионов, а теперь у нас было на десять миллионов больше (то есть практически на треть больше), значит, с новым фильмом мы в эту сумму должны уложиться. С бухгалтерией я не

слишком дружу, поэтому стараюсь обходиться такими вот грубыми прикидками. Томас же, с другой стороны, заказывал нормальные подробные бюджеты, но, когда первый же расчет дошел до шестидесяти миллионов, он уволил бухгалтера и нанял нового. У этого вышло сорок миллионов, и его тоже уволили. В итоге на четвертом бухгалтере нам кое-как удалось подогнать бюджет под имевшиеся у нас деньги. Позже его, правда, тоже уволили.

Что иронично или, скорее, закономерно, если иметь в виду, что злодей вашего фильма, Горацио Джексон, который стремится уничтожить Мюнхгаузена и все, за что тот борется, является как раз бухгалтером.

Съемки сводились в основном к череде бедствий. Когда мы с Данте находили подходящую натуру, нам говорили, что получить разрешение на ее использование труда не составит. Потом мы месяц работали над сценой, подбирая декорации и создавая соответствующий обстановочный реквизит, после чего сообщалось, что разрешение получить не удалось. По этой причине мы переделывали всю художественную часть картины три или четыре раза. Хуже всего было, когда мы решили снимать султанский гарем в крепости Альгамбра в Гранаде. Мы с Данте поехали туда с разведывательными целями: сняли все размеры, продумали расстановку, нарисовали и построили модель. Потом, за какой-то месяц до того, как мы должны были начать там съемки, вся команда — группа спецэффектов, каскадеры, операторская группа — едет туда, чтобы обсудить последние технические тонкости, и Боб Эдвардс, который в тот момент был линейным продюсером, сообщает мне, что у нас есть небольшая проблема. А проблема состоит в том, что дым мы делать не можем, рельсы для камеры прокладывать не можем, как-либо двигать камеру не можем и лошадь внутрь заводить тоже не можем, — короче, сцену мы снимать не можем. Нельзя ли было сообщить нам об этом до того, как мы все погрузились в самолет и ухлопали на все это огромные деньги? Я каждый раз впадал в ярость, но так на этой

картине делалось абсолютно все. Они не смогли договориться с костюмером Джимом Эйксоном — хотя предлагали, в общем, нормальные условия, — и нам крупно повезло, когда мы смогли привлечь Габриэллу Пескуччи, замечательную художницу по костюмам. Но было потрачено столько времени впустую, что ей оставалось всего шесть недель на подготовку всего фильма⁷.

Мой офис был совмещен с декорационными мастерскими, потому что у них был самый большой бюджет, и мне казалось, что я должен сидеть именно над ними. Там я и сделал себе выгородку с огромным столом, за которым мы проводили наши производственные совещания. Это означало, что, ежедневно собираясь у меня, каждый должен был пройти мимо всех декораций и убедиться, что у нас есть проблемы; в кинопроизводстве люди склонны не видеть ничего за пределами собственной работы, и я боялся, что в Италии это проявится еще жестче. Томас, продюсер, присутствовал на этих совещаниях всего лишь дважды, и каждый раз дело едва не доходило до драки. Когда до съемок оставалось не больше двух недель и люди начали злиться, что им так и не начали платить, он предложил, чтобы те, кому заплатили, поделились деньгами с теми, кому не заплатили. Поскольку вокруг меня творилось такое безумие, я еще до начала съемок знал, что мы обречены. Но сделано было уже так много, что никакой другой альтернативы, кроме как двигаться вперед, у нас не оставалось.

Томас потратил непомерное количество времени — в ущерб другим, более важным проблемам — на то, чтобы заполучить Марлона Брандо на роль Вулкана; что, кстати, почти случилось. Время, которое мне довелось провести с Брандо в Лос-Анджелесе, — ярчайшее из впечатлений, оставшихся у меня от «Мюнхгаузена». Оно того стоило.

Какие еще проблемы были связаны с тем, что картина снималась в Риме?

Я ездил туда месяцев восемь. Томас же все время там жил, и, поскольку он был исполнительным продюсером

на картине «Имя розы», съемки которой прошли гладко, а прокат имел успех, всем представлялось, что он играл в этом фильме какую-то существенную роль. Потом выяснилось, что ему удалось всех нас одурачить: на самом деле он был зиц-председателем, за которым стояли люди, принимавшие реальные решения. Все могущество Томаса сводилось к тому, что люди воспринимали его как крупного продюсера, которому удалось организовать в Риме съемки «Мюнхгаузена» — крупнейшей картины со времен «Клеопатры»⁸. Мало того что одурачены были люди творческие, главный идиотизм состоял в том, что люди, отвечавшие за финансы, люди, которые считают себя единственными взрослыми в этом бизнесе, тоже остались в дураках. В итоге как раз творческая команда поняла, как близко мы оказались к пропасти, но остановиться мы уже не могли.

Мне запомнился первый съемочный день, точнее, тот день, который Джейк Эбертс считал первым днем съемок. Он прилетел в Рим разбить бутылку шампанского, но никаких съемок не было, потому что их на неделю отложили. Томас даже не дал себе труда предупредить об этом исполнительного продюсера! Он, как страус, прятал голову в песок. На его счастье, отложенные съемки можно было объяснить несчастным случаем: на площадке упал кран и разрушил при падении некоторые декорации, что и вызвало задержку, — нам очень повезло, потому что у Габриэллы были готовы далеко не все костюмы. Позже в Лос-Анджелесе Томас хвастался как дурак, что он сам организовал это происшествие, и страховщики платили отказались.

Хуже всего было каждый день приходиться на студию, зная, что фильм мы закончить не сможем. Ко мне как будто вернулся весь тот кошмар с драмкружком в летнем лагере, когда я вынужден был отменить представление «Алисы в Стране чудес».

Когда съемки все же начались, проявились трудности, связанные с противоречиями между моим протестантским методом кинопроизводства и местными католическими привычками. Пеппино Ротунно хотел, чтобы вся

информация проходила через него и чтобы он решал, как ее затем распространять. А я, наоборот, всегда старался быть максимально открытым, чтобы каждый мог обратиться ко мне напрямую. Положение складывалось абсолютно безвыходное, и я в конце концов решил, что если уж должен быть Богом, то лучше буду протестантским Богом, не нуждающимся в услугах священников, потому что каждый может обратиться к Нему напрямую. Но Пеппино так и остался папой римским и отсутствие иерархий воспринимал как глубокое оскорбление. Меня удивляло, насколько мелочным он становился, как только дело доходило до того, чтобы кому-нибудь что-нибудь сообщить: он даже не хотел говорить помощнице режиссера, какие фильтры стоят на объективе. Он блестящий оператор, настоящий мастер, и, поскольку мы были в Риме, ведущей фигурой был именно он, многие итальянцы чувствовали особенную признательность по отношению к нему.

Томас ежедневно делал заявления для прессы, с гордостью распространяясь о масштабах картины, и я сказал ему прекратить; все, что мы делали, оборачивалось двойными расходами, потому что всем хотелось урвать кусочек от этого огромного пирога. На съемках стоимость транспорта вообще часто выходит из-под контроля, а в Риме отвечавший за транспорт для «Мюнхгаузена» человек совершенно случайно оказался любовником секретарши производственного отдела. В итоге его компания выставила нам по двенадцать тысяч долларов за транспортировку одной пушки в Испанию, притом что обратно все эти орудия какая-то испанская компания перевезла за пять тысяч долларов. Потом мне для гарема понадобились экзотические птицы, и у меня запросили десять тысяч долларов. Я сказал, что это какой-то маразм и что мы обойдемся половиной этих птиц за полцены. Но в итоге мы получили столько птиц, сколько просили изначально, — очевидно, цена устанавливалась из единственного соображения содрать как можно больше.

Чтобы продолжать производство, секретарш посылали в Мюнхен за деньгами, и те привозили их в дипло-

матах. Бухгалтерия была двойная: белая для налоговиков и черная для реальных подсчетов. В Италии, судя по всему, это обычное дело. И потом, за две недели до начала съемок, вдруг увольняется первый помощник режиссера, в течение месяцев заведовавший всем процессом производства. Дальше наступает полный кошмар: мы начинаем снимать и к концу первой съемочной недели обнаруживаем, что на две недели отстаем от графика. Это невозможно, но у нас это получилось.

Я заметил, что Дэвид Томблин, кроме того, что указан ассоциированным продюсером в титрах фильма, получил еще и отдельную строчку с благодарностью как «человек фильма». И я слышал, что другие режиссеры тоже приносят ему благодарности⁹.

Без Дэвида мы не довели бы «Мюнхгаузена» до конца. Он сделал всего одну ошибку, в самом начале. Поскольку ему не хотелось быть первым помрежем, он стал «самым первым», а рекомендованный им второй помреж, который в нормальных условиях вступил бы в игру и взял всю работу на себя, должен был по семейным обстоятельствам вернуться в Англию. В итоге лучшим вариантом оказался помреж-испанец; Дэвид привез его в Италию, и там обнаружилось, что итальянцы не желали слушаться распоряжений, которые давал другой католик, тем более молодой. И все это обернулось полным хаосом.

Мы пытались снимать в театре днем, натянув сверху огромный холст, но стояла такая невыносимая жара, что нам пришлось перейти на ночные съемки. В итоге то, на что отводилось два дня, снималось бесконечно долго. Оправдались все мои худшие опасения. Дэвид управлял мной как автоматом, выставляя меня с площадки, когда дело заходило в тупик, и приглашая обратно, когда все было готово к съемке. Моя переводчица, которая никогда до того на съемках не работала, хотя и была внучкой Роберта Флаэрти, пребывала в постоянном изумлении¹⁰. Она видела эту темную разлагающуюся грудку, то

есть меня, которая воплями пробивала себе дорогу сквозь все ужасы дня, а потом ей показывали отснятый за день материал: прекрасные, пленительные, забавные сцены. Она так и не поняла, как одно может породить другое.

Потом мы отправились в Испанию, и эта поездка обернулась еще одним кошмаром. Во-первых, когда мы зашли в самолет, он оказался до отказа набитым чемоданами итальянцев. Я стал беспокоиться, что самолет с таким грузом не взлетит, а мне ответили, что переживать не стоит — часть груза уже сняли. Я выглядываю в окно и обнаруживаю на взлетной полосе огромные корзины — это костюмы, и мы их оставляем, чтобы освободить место для вечерних нарядов всех наших итальянцев. Мне говорят, что корзины отправят следующим рейсом, но вместо этого они обнаруживаются почему-то в Барселоне, где тут же начинается забастовка таможенников, по какой-то причине их не могут переслать нам в Альмерию. У нас не было ни одного из важнейших костюмов, необходимых для эпизода в лагере Султана, но зато у нас было четыреста костюмов турецких воинов. Поэтому мы начали ставить сражение (которое должны были снимать четыремья неделями позже в Сарагосе) и как-то умудрились его изобразить. Дули сильные ветры, у кораблей ломались мачты, палатки сдувало. Но как только нам понадобился ураган, когда мы стали снимать сцену, в которой Густав дует что есть мочи, установился полный штиль.

Был один невероятный день, незадолго до того, как мы начали пересылать вещи в Испанию. Сначала выяснилось, что те три лошади, которых мы тренировали на роль Буцефала, коня Барона (для разных задач нам требовалось несколько лошадей), не могли поехать в Испанию, потому что была зарегистрирована вспышка африканской чумы лошадей и по всей Испании установили на них карантин; потом разболелись собаки Барона; и в довершение всего Дэвида Путтнэма уволили из «Коламбии» — и все это в один день. Это была не работа, а муки Иова. Стоило нам подумать, что мы можем на



Барон Мюнхгаузен на своем верном боевом коне Буцефале: «очень пышно, сказочно, всегда чрезмерно»

несколько шагов продвинуться вперед, как все вокруг нас начинало рушиться. Единственное, благодаря чему все это можно было хоть как-то выносить, был удивительной красоты свет, струившийся сквозь зонтичные пихты в «Чинечитте», и тени на выкрашенных в охраной цвет зданиях¹¹. На выходных я бродил по Риму, ни с кем не разговаривая, и это возвращало меня к жизни, потому что Рим — замечательное, необычайно жизнерадостное место.

Но как бы то ни было, мы сидим в Испании, и у нас ничего не получается. Томас исчез, мы проводим долгие совещания, стараясь сплотить всех участников фильма. Идет шестая неделя двадцатинедельных съемок, и компания «Филм файнансез» — финансовые поручители — объявляет, что вынуждена привлечь собственных бухгалтеров¹². Они начинают работать и через пару дней нам сообщают, что бюджет будет превышен на три миллиона; днем позже называется уже сумма в шесть или семь миллионов, а к концу недели превышение оценивается в десять миллионов. Они сообщают, что собираются закрывать фильм. Тем временем я схожу с ума, пытаюсь заставить Пеппино снимать больше мизансцен в день, потому что мы снимали только семь; мы снимали сразу на две камеры, чего я раньше никогда не делал, но сейчас мне важно было просто отснять материал. Но Пеппино даже не пошевелился: у него было ощущение, что наше творение войдет в века, и своим искусством он торговать не собирался.

Больше похоже на вас.

Фильм был на грани катастрофы. Ричард Соамс из компании «Филм файнансез», в пробковом шлеме и в шортах, специально приехал в Альмерию, чтобы решить: на площадке работает слишком много бригад документалистов, это замедляет съемочный процесс. Действительно, там болталась группа документалистов с Би-би-си, но причиной наших простоев они точно не являлись. Проблема лежала гораздо глубже. Создавалось впечатление,

что они не понимают, как снимаются фильмы, и это приводило меня в ярость. На фоне всего этого Мэгги была беременна нашим сыном Гарри, а «Филм файнансез» грозили вчинить мне иск за введение их в заблуждение и наложить арест на все мое имущество. То есть Мэгги пытается переписать дом с моего имени на себя, они ведут разговоры о том, чтобы пригласить другого режиссера мне на замену, а мы все еще пытаемся работать.

В конечном итоге они прислали Дэвида Корду, представителя этого славного семейства. На самом деле он довольно приятный человек, только очень застенчивый, и, когда видишь его в первый раз, он кажется страшно холодным¹³. Холодный, категоричный человек, появляющийся в самый разгар этого кошмара, — последнее, в чем я нуждался; поэтому я попросил Дэвида Томблина держать его от меня подальше. Но пока мы готовились к ночным съемкам, я столкнулся с ним в производственном отделе. Я начал рвать и метать, стал спрашивать, как он посмел угрожать моей жене и моей семье; меня оттащили раньше, чем я успел на него наброситься. И вот я стою внизу на парковке и замечаю его на втором этаже: вместо того чтобы бросить камень, я начинаю колотить по ближайшей ко мне машине и колочу, пока кулак не проваливается сквозь вдребезги разбитое лобовое стекло. Я чувствовал глубокое удовлетворение, пока не посмотрел на машину и не понял, что это моя собственная машина. Так что все оставшееся время пришлось ездить без лобового стекла. Однако приток адреналина даром не пропал, той ночью мы сняли гениальные сцены, я был на коне.

Но производство все-таки закрыли. Я просил их дать нам дополнительный съемочный день в Испании — просто потому, что мы уже все построили и за день бы полностью досняли сцену. Джейк Эбертс был готов оплатить дополнительный съемочный день, и я умолял их не вмешиваться, потому что в конце концов это для них же обернется дополнительными расходами. Но они умели только «закрывать вопросы», и мы поехали обратно в Рим.

С отснятой сценой?

С отснятой наполовину. Сцена, в которой Барон появляется на парапетной стенке, соскочив с летящего пушечного ядра. Все было подготовлено — оставалось только снять. Как бы то ни было, когда мы приехали в Рим, нам сказали, что фильм придется сокращать, но я умолял их продолжать строительство, приостановив на две недели съемки, как мы делали на «Бразилии». Я отметил, что эти деньги окупятся, даже если им придется пригласить другого режиссера. На самом деле ситуация сложилась выгодно для нас, поскольку в «Коламбии» настаивали, что они вкладывали деньги в картину Терри Гиллиама. Помню совещание с представителями компании «Филм финансез», на которое они все пришли в костюмах, с суровыми лицами и начали, как школьные директора, гнуть свою линию: «Гиллиам, вы скверно себя ведете». В ответ я указал на то, что нас всех одурачил Томас. Свою сеть он сплел очень ловко: он знал, что у него недостаточно денег, чтобы закончить фильм; план состоял в том, чтобы затянуть всех, в особенности Дэвида Путтнэма, настолько глубоко, чтобы тому ничего не оставалось, как выложить денежки.

Но Дэвида уволили, и деньги выкладывать было некому, потому что, когда директором была назначена Доун Стил, вся студия, по сути, перешла в руки бухгалтеров. Что опять же было замечательно для «Мюнхгаузена». Там был Виктор Кауфман, который в недалеком будущем будет продавать студию компании «Сони», был Ричард Соамс из «Филм финансез»: никого, кроме бухгалтеров, только люди фактов, люди, которые заявляли, что знают правду, — в точности как персонаж Джонатана из «Бразилии». Это был мой личный кошмар: куда бы я ни сунулся, везде его обнаруживал.

Можно подумать, вы каждый раз превращаете производство своих картин в отражение их же тематики.

Так всегда происходит: производство фильма и есть сам фильм; это одно и то же. Во многих отношениях

Мюнхгаузенom во всем этом был Томас Шюли; он больше всех врал. Я больше всех мечтал, но главным вралем был он, и, судя по всему, из нас двоих как раз получался Мюнхгаузен. Если бы он не сделал то, что он сделал, мы бы, наверное, так бы никогда и не сняли этот фильм; так что, несмотря на все мои вопли и крики, я многим в этой картине обязан безумию Томаса. У него было три героя для подражания: Александр Македонский, Наполеон и Дино де Лаурентис¹⁴.

Я помню, когда мы были в Испании и дела шли хуже некуда, я брал обзорные листы с фотографиями и среди фотографий с предыдущей съемочной недели обнаружил лист с римскими фотографиями Томаса: он стоит в спортивном зале, который специально для себя выстроил, и позирует в образе боксера; он пытался протолкнуть в «Плейбой» статью о себе как об организаторе боксерских матчей!

Как только начались разговоры о сокращении сценария, я сказал: «Хорошо, увольняйте меня. Избавьте меня от всего этого». Я настаивал, что никогда никому не представлял ситуацию с картиной в ложном свете. Я даже посоветовал Ричарду Соамсу произвести проверку конкретных вещей, имевших место на стадии подготовки к производству, чего он так и не сделал. А теперь они пригласили человека по имени Стрэттон Леопольд, который до того работал на одной из малобюджетных картин Джона Карпентера*, то есть отправили мальчишку выполнять работу взрослого мужчины. Я предупреждал их, что ничего из этого не получится, особенно в таком непростом месте, как Рим, но они ничего делать не умели, только грозились сделать нашу жизнь еще сложнее.

На этом этапе я действительно хотел уйти, но Чарльз Маккеон, человек необычайно мягкий, вдруг сказал мне: «Ты не можешь уйти, это будет предательством по отношению ко всему, что мы сделали». Ему и в самом деле

* Леопольд продюсировал два фильма Карпентера — «Князь тьмы» (1987) и «Чужие среди нас» («Они живут», 1988). Здесь речь скорее о первом.

пришлось проявить некоторое высокомерие: он вел себя, как Салли, бранившая Барона за то, что тот отказывается от своего обещания. Так что мне ничего не оставалось, как продолжать работу и заканчивать фильм. Основная загвоздка была в Луне: они хотели убрать этот эпизод полностью, а я настаивал, что лететь на Луну необходимо. В первоначальном варианте сценария эпизод с Луной был гигантский: с двумя тысячами статистов, с музыкальными номерами, с головами, переходившими от одного тела к другому, с дворцами; в сценарии все это было прописано, раскадровки были сделаны. Этот эпизод был своеобразным фильмом в фильме, в нем рассказывалось о том, что происходит во время лунного затмения: наступает время забвения, стираются все грехи, неблагоприятные поступки, предательства. Салли приходит в ужас оттого, что они там останутся, попадут в затмение и Барон позабудет о своей миссии¹⁵.

Когда нам сказали, что Луну снимать нельзя, я ответил, что, если Мюнхгаузен не летит на Луну, продолжать фильм смысла не имеет. Сначала мы решили снять эпизод в духе «пайтоновского» фильма. Мюнхгаузен прибывает на Луну: они с Салли открывают дверь и оказываются в моем кабинете на студии «Чинечитта», где мы все сидим в уличной одежде и читаем сценарий. Потом мы начинаем обвинять страховщиков, Салли с Бароном выходят, и фильм продолжается. Пару дней нас эта идея очень веселила, но потом мы почувствовали, что это был бы обман. В конце концов родилась идея ужать эпизод до двух людей и ввести тему картезианского дуализма, что на самом деле гораздо тоньше. Думаю, это еще один пример того, как стесненные финансовые обстоятельства принуждают к поиску умных решений, — ведь то, что планировалось изначально, было на самом деле претензией на повторение художеств Сесилия Б. Де Милля.

Все, что осталось в фильме от первоначальной декорации банкета в духе Де Милля, — большая полусферическая структура, от которой видны только ребра: это остов опрокинутого вверх дном купола собора Святого

Петра, который мы собирались превратить в массивный амфитеатр. В основном мы приспособили для съемок уже имевшиеся у нас декорации. В сцене прибытия героев на Луну мимо них со свистом проносятся здания: на самом деле это рисунки домов, которые мы собирались выстроить в натуральную величину. Мы закрепили рисунки на фанеру, раскрасили их фломастерами, Данте кое-где добавил блесок, приколов их булавками к рисунку, потом мы поставили их на тележки и стали быстро двигать туда-сюда с помощью веревок — еще один небезынтересный результат наложенных на нас ограничений. Для меня это был момент освобождения от ответственности за все, что мы намеревались сделать; мы как будто подбрасывали это все в воздух и следили, куда упадет. В «демиллевской» версии короля должен был играть Шон Коннери, но, когда эпизод переписали, он решил, что персонаж изменился настолько, что он его должным образом не сыграет. Я без проблем согласился, зато Томас рвал и метал...

И его можно понять. Лишиться основной звезды картины, так и не найдя ей подходящую замену.

Томас говорил, что я оскорбил Шона, хотя мы с Шоном всего лишь проявили себя как прагматики. Я не отговаривал Шона от этой роли — я просто не пытался его удерживать, потому что мы оба знали: эта новая роль не для него. В итоге мы потеряли Шона, но Эрик Айidl, который в тот момент отдыхал в Лос-Анджелесе, сказал, что этой ролью заинтересовался Робин Уильямс. Робин был у нас на площадке в первую неделю съемок. Он проводил отпуск в Европе и просто зашел поздороваться, потому что он работал с Пеппино на картине «Полай»; к тому же один из наших специалистов по гриму, Фабрицио, делал ему руки в этом фильме¹⁶.

В титрах «Мюнхгаузена» Робин Уильямс указан как «Рей Д. Тутто», то есть «король всего». Почему опущено его имя?

Когда Робин согласился участвовать в фильме, он встретил жесткое сопротивление со стороны своих менеджеров, которые были убеждены, что мы собираемся «отыметь его по полной», то есть продавать картину за счет его участия, несмотря на то что оно ограничивалось одним скромным эпизодом. Тогда они договорились, что он может сниматься в картине только при условии, что его имя не появится в титрах. Идиотизм ситуации состоял в том, что, когда фильм вышел, Робин был очень им доволен и его игра собрала прекрасные отзывы. Любой бы решил, что в такой ситуации ему разрешат открыто заявить о своем участии в фильме, но этого не произошло. «Договорные обязательства», как они выражаются.

Как бы то ни было, вы снова были в деле.

К этому времени у меня уволили уже третьего помрежа и такое же количество линейных продюсеров и бухгалтеров. В жертву принесли буквально всех. У нас с Данте была тогда шутка о «павших», *i caduti*: мы беспрерывно поминали павших и каждый день осведомлялись, не появился ли у нас в группе кто-нибудь новенький. Когда в дело вступила «Филм файнансез», количество жертв возросло в разы, но уже через две недели съемки были возобновлены. Они сочли наши сокращения достаточными, а кроме того, им не удалось найти другого режиссера мне на смену. По сути, абсолютно негативный настрой «Коламбии» сработал в мою пользу.

Однако строительство декораций было приостановлено, мы приезжали на съемки и обнаруживали, что их все еще красят, время пропадало даром. В конце концов Дэвид Томблин согласился взять на себя ответственность и выйти на площадку в качестве помрежа. Это произошло после того, как на площадку вышел лучший помреж в Италии (он только что поправился после кардиологической операции по шунтированию) и, проработав три недели, уволился, сказав, что не намерен умирать на съемках этой картины. Потом в последнюю минуту определился исполнитель роли Вулкана: Марлона Брандо за-

менили на Оливера Рида. Брандо все равно не соглашался сниматься, а Рид в итоге сыграл блестяще. Наш второй помреж работал с ним на съемках «Потерпевших кораблекрушение»¹⁷ — он и заверил нас, что Рид совсем не пьет. На этом фильме все врал: Олли, конечно же, пил, но тем не менее вел себя замечательно и получал огромное удовольствие от работы с Джоном Невиллом: они очень друг друга ценили. Что касается Венеры, то для Умы Турман это был всего лишь второй фильм в качестве актрисы. Ей тогда было семнадцать с половиной, и как раз в тот день, когда мы снимали ее обнаженной, ей то и дело звонила мать, умоляя ее вернуться в школу и получить аттестат. Я сказал: «Поздно, Ума. Ты уже падшая женщина, назад дороги нет».

Что заставило вас предложить роль Барона Джону Невиллу? Киноактером он не считается, звездой тоже, хотя в театральных кругах, безусловно, знаменит.

Я пытался найти актера, почти неизвестного публике. В какой-то момент я встречался с Питером О'Тулом, который идеально подходил на роль, но он по разным причинам не согласился. Потом мы думали предложить эту роль самому Феллини, потому что он принадлежит к числу величайших врунов и обольстителей. На самом деле, Джон Невилл был нашей первой кандидатурой, но его агент нам сказал, что тот в кино не снимается, потому что занимается организацией Шекспировского фестиваля в канадском городе Стрэдфорд, Онтарио¹⁸. Потом одна из наших гримерш спросила, не рассматривали ли мы его кандидатуру, и добавила, что хорошо знает его дочь. Она ему позвонила, выяснилось, что он большой поклонник «Монти Пайтона»; мы встретились, поговорили, и он согласился. Однако он сильно поплатился за свое решение: до «Мюнхгаузена» он много лет в кино не снимался, и вот первый же фильм, в котором он соглашается участвовать, оказывается худшей картиной всех времен с точки зрения организации съемок. Когда в течение стольких лет имеешь непосредственный контакт



Ума Турман в роли Венеры во втором фильме
в своей карьере: «уже падшая женщина»

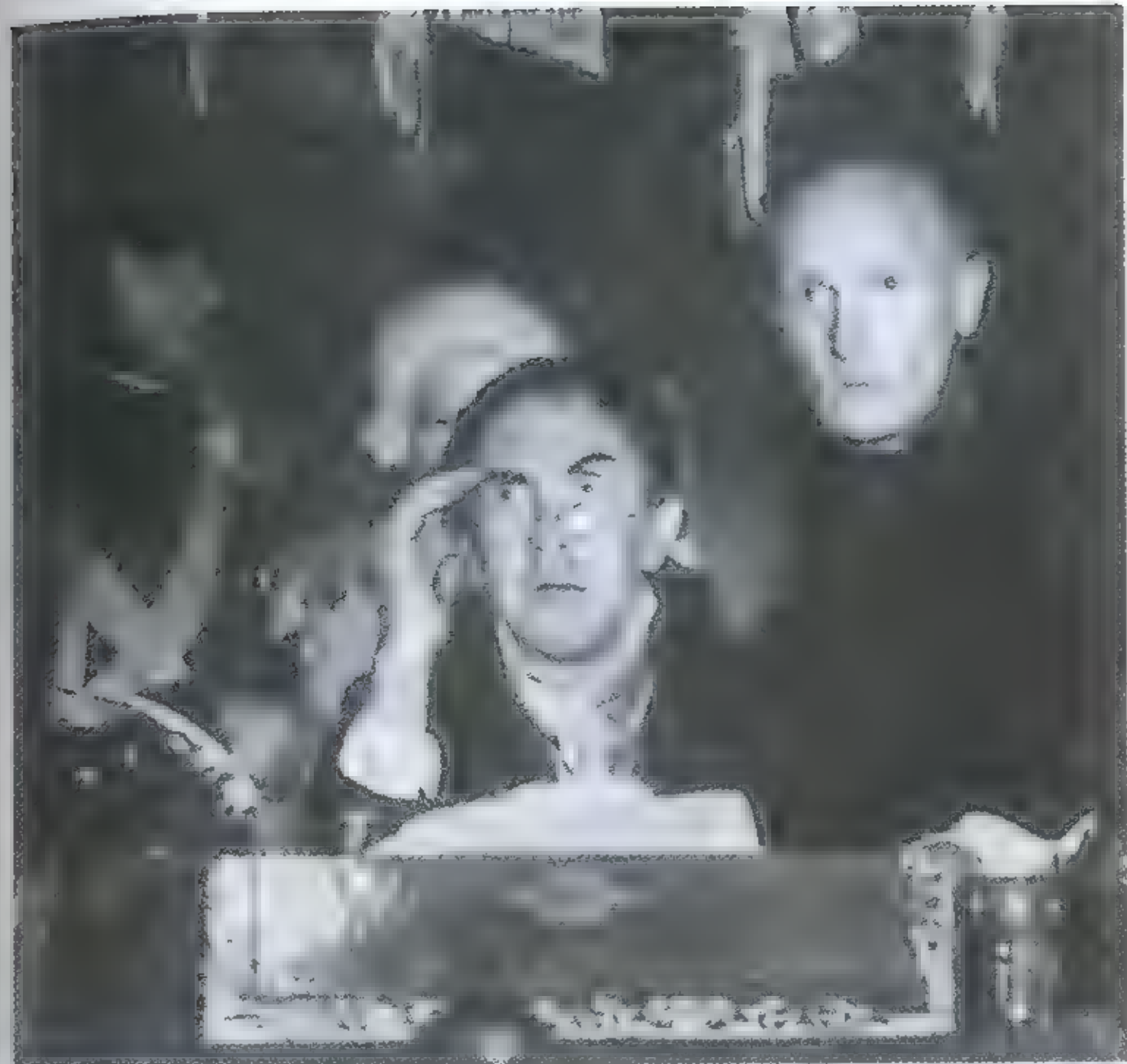


Чтобы стать Бароном, Джон Невилл, до того редко
снимавшийся в кино, должен был тратить на грим
по четыре часа ежедневно

со зрителем на сцене, съемки в кино могут восприниматься очень болезненно, потому что ты часами сидишь и ждешь, потом поднимаешься, произносишь в камеру два слова и снова идешь сидеть. Особые страдания доставлял ему накладной нос: Джон проводил в гримерной четыре часа ежедневно, притом что в некоторые дни его так и не удавалось снять, потому что съемочный график был безнадежно сбит. Прошли месяцы, и только потом я выяснил, что причиной его раздражительности было не столько время, потраченное на грим и бессмысленное ожидание, сколько то, что на накладном носу у него не держались очки и он поэтому не мог читать. К счастью, Томас нашел для него пенсне, которое не слетало. Когда все завершилось, он, как мне кажется, был доволен результатом, хотя по ходу дела съемки воспринимались как кошмар.

Джонатан Прайс тоже хотел играть Мюнхгаузена, но он не подходил по фактуре — ничего общего с картинками Доре, — плюс особое удовольствие мне доставляла ирония ситуации: в «Мюнхгаузене» ему пришлось сыграть обратную сторону Сэма Лоури, его персонажа из «Бразилии». Билл Паттерсон вел себя неподражаемо; над ним я смеялся больше, чем над кем-либо еще, потому что он буквально переродился на съемках, полностью превратившись в своего персонажа Генри Солта. Он из своего образа не выходил ни в кадре, ни вне кадра, все время дорабатывал сценарий, все время что-то менял в своей роли, чтобы оставаться в центре событий. Перед Элисон Седман я чувствую себя виноватым, потому что убедил ее участвовать, а потом ее роль урезали настолько, что практически ничего не осталось.

Валентина Кортезе — это нечто неслыханное¹⁹. Мы видели перед собой великую королеву итальянского кинематографа; на момент съемок ей было шестьдесят четыре года, но выглядела она великолепно. Ее очень беспокоило, что она играет королеву в паре с Робинотом, который вполноту ее моложе, хотя в фильме этот дуэт смотрится замечательно. Каждый день она приклеивала к щекам полоски ткани, оттягивала их назад и завязыва-



Фильмы начинают рассказывать о том, как их делали: Джонатан Прайс в роли бухгалтера Джексона в ужасе от увиденного им представления Мюнхгаузена

ла на затылке. И потом обращалась ко мне со словами: «Терри, снимите мои сцены побыстрее, я могу терпеть эту боль всего несколько часов». Она, конечно, принадлежит к регбийной школе кинематографа: куда бы ни смотрел объектив, она всегда точно знала, где будет перекрестье, и в многоточных сценах всегда оказывалась точно в центре. Другие актеры постоянно жаловались, что, пробираясь к центру кадра, она страшно толкается и пи-хается, никого на своем пути не щадя. Валентина понесла заслуженное наказание в последний съемочный день, когда мы ставили сцену, в которой она появляется с безголовым королем. В тот день на площадке была группа документалистов из Швейцарии, они делали о ней спе-



Валентина Кортезе:
великая королева итальянского кинематографа

циальный сюжет, поэтому она была особенно величественна, но ее безжалостно толкала и пихала девушка, игравшая обезглавленное тело короля. В какой-то момент Валентина падает на землю и с рыданиями обращается ко мне: «Терри, скажи ей, чтобы она прекратила, я больше не могу это выносить». Судя по всему, она это заслужила, но, будучи крепким орешком, быстро с собой справилась. Станным образом мы все получили на этой картине по заслугам: каждый по-своему был наказан за свои прежние грехи.

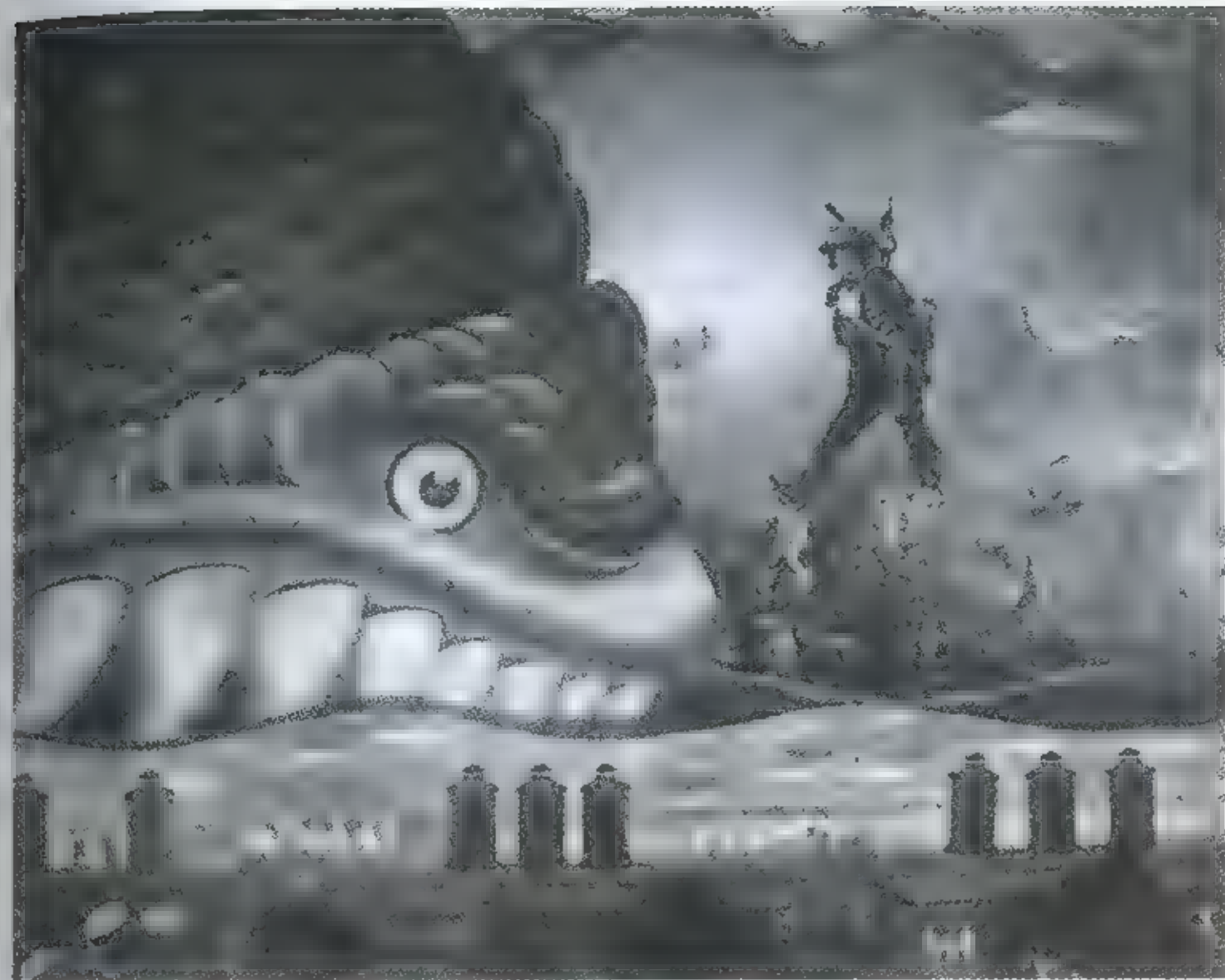
Иллюстрации Доре послужили первым толчком к созданию картины. Были ли у вас другие визуальные и стилистические источники? Ведь в конце концов, несмотря на фантазийное буйство картины в духе «Тысячи и одной ночи», она остается вашим единственным полнометражным историческим фильмом.

Кроме Доре, ориентация на которого ничего, кроме разочарования, не приносит, потому что воссоздать его в реальности невозможно, огромное значение для «Мюнхгаузена» имели барочное искусство и архитектура. Как только приехал в Рим, я понял, что место выбрано правильно: это барочный город как таковой, там есть все, о чем идет речь в «Мюнхгаузене». Победивший в конце концов век разума вернулся к классическим формам, но до того, как он наступил, тон задавало барокко, и «Мюнхгаузен» невероятно барочен: очень пышный, сказочный, всегда чрезмерный²⁰. По всему Риму видишь, как мрамор превращается в невесомую плоть в скульптурах Бернини²¹. Так и у нас король и королева Луны сделаны из мрамора, однако они парят, они невесомы. Огромные волюты, украшающие у нас кровать короля, — чистое барокко. Собственно, поэтому так хорошо смотрятся и театральные декорации: в них присутствует вся эта экстравагантность, но при этом мы видим мир, пытающийся стать точным и цивилизованным, наподобие конторы Джексона — белой, просторной, резко очерченной. Конечно, я тоже мошенничал и часто использовал разные вещи из

девятнадцатого века — типа отвратительного романтического образа смерти. Это смерть в женском обличье, ее можно обнять. Я старался загнать век разума в ловушку, созданную барокко, с одной стороны, и романтизмом — с другой. Мы отсмотрели множество художников-пожарников типа Жерома — что снова возвращает нас к Доре²².

Одним из плюсов работы в Риме была возможность пользоваться услугами итальянских художников-прикладников. У нас было трое скульпторов, которые выполняли самые разные вещи — от крошечной лодочки до огромной конной статуи и кровати короля Луны. Кровать представляла собой нечто необычайное: в Англии я никогда бы не нашел человека, способного создать столь сложную вещь. А итальянцы все с классическим образованием: их учили делать валюты и конные статуи. В то же время они все были как примадонны: каждый требовал отдельную студию и каждый работал так, как будто других просто не существует. Художники тоже были феноменальные. А Данте проявил себя как великий политик, способный выжать из «Чинечитты» больше, чем кто-либо другой: временами мне казалось, что это он продюсирует картину.

Мы выстроили театр в павильоне, сильно пострадавшем от бомбежек во время войны. Крышу ему так и не восстановили, так что в нашем фильме подлинная история нашла какое-то странное продолжение. Декорации крепили прямо на стены; очень сильным было ощущение, что ты находишься в здании, погибшем точно так же, как должен был погибнуть наш театр. Мы заставили студию переделать задник резервуара, располагавшегося на заднем дворе, и сняли большинство сцен с лодкой прямо в этом резервуаре. Кроме того, мы заставили их выстроить новый павильон для съемок на голубом экране, что совпадало с их собственными планами по модернизации студии. К несчастью, кто-то поменял чертежи; они думали, что павильон не должен превышать по ширине сам экран, что не оставляло места для осветительных приборов, и там нельзя было ничего толком снять.



Искусство подражает жизни: театр был выстроен в павильоне, разрушенном во время войны бомбардировками

Должно быть, в данном случае примирить мультяшные стилизации с художественным мастерством и визуальным богатством, доступными на «Чинечитте», было гораздо сложнее, чем в случае с «Бразилией».

Я пытался снимать диснеевский мультфильм в переложении для живых актеров. Я уже упоминал об этом удивительном совпадении, что, когда я потянулся за книжкой про Мюнхгаузена в Музее-квартире Эйзенштейна, я уронил рисунок, подаренный ему Диснеем. Сцена внутри кита — мой вариант «Пиноккио»²³.

Было очень интересно работать над костюмами с Габриэллой. Она замечательная художница, у нее был опыт работы с Висконти. Мне хотелось сохранить за персонажами слегка мультяшный облик: Барона вырядить в красное, Бертольда — в желтое и так далее, то

есть обойтись основными цветами. Но ей было крайне сложно обходиться исключительно основными цветами; обычно она работает с прекрасными приглушенными тонами. Интересно было попытаться совместить эти столь разные стилистики: мой мультяшный подход и ее утонченное чувство цвета. Это вывело фильм на совершенно иной визуальный уровень. Конечно, тонкость деталей в диснеевских мультиках типа «Пиноккио» доведена до совершенства, — собственно, мы пытались достичь того же.

Если посмотреть на великие голливудские фильмы, в особенности на те, где художником-постановщиком был Грот, обнаруживается, что, при всем их натурализме, они всегда стилизованы и довольно фантастичны²⁴. Именно к этому стремился Коппола (вместе с Дином Тавуларисом) в картине «От всего сердца»: графический, слегка абстрактный искусственный мир²⁵. Он пытался совместить стилизацию и натурализм, хотя мне кажется, что этот конкретный эксперимент провалился из-за чрезмерного количества импровизированных разговоров.

В «Мюнхгаузене» есть одна вещь, которая очень меня интригует, — это момент, когда их выносит из пасти кита и они оказываются на пляже. В этой сцене чувствуется невероятное облегчение, потому что мы так долго пребывали в искусственной обстановке — на Луне или во чреве кита, а потом вдруг видим настоящее море, настоящее небо, настоящий песок. Помню, когда я в первый раз склеил все вместе, эффект был очень сильный: «Ага, мы снова в настоящем мире!» Я ничего такого не планировал — или планировал на подсознательном уровне. Когда я смотрю на свои фильмы, меня всегда удивляет, насколько хорошо продуманными они кажутся задним числом. Правда, у других лучше получается облекать в слова то, что я делаю чисто инстинктивно.

Годится в качестве рабочего определения теории автора, о которой мы говорили: нахождение задним числом единства в вещах, во многом являющихся продуктом интуитивных решений и случайных событий. Кинорежиссе-

ры, конечно же, лучше других знают, как много составляющих фильма не поддается их контролю.

Вначале всегда кажется, будто знаешь, что собираешься делать. Потом появляется ощущение, что ты заблудился в лесу, выходишь совсем не с той стороны, смотришь фильм и понимаешь, что сделать его почему-то удалось. Но в процессе возникает масса неожиданностей, возникают вещи, которые ты и не думал делать. Я все время пытаюсь демистифицировать авторскую теорию применительно к кинематографу, хотя я, наверное, автор куда в большей степени, чем большинство режиссеров. Я знаю, что фильм является продуктом деятельности многих людей, каждый из которых вносит в картину что-то свое, но в итоге почему-то получается нечто, что можно описать как «фильм Терри Гиллиама». Лучшее объяснение, которое я могу дать, состоит в том, что я функционирую в качестве фильтра, который какие-то идеи пропускает, а какие-то задерживает. К этому сводится моя роль; у меня есть идея, каким фильм должен быть, но мне самому не пришло бы в голову и половины тех вещей, которые в итоге попадают в картину. Но при этом в итальянской съемочной группе было немало людей, которым хотелось, чтобы над ними стоял маэстро и указывал: «Хочу то, хочу это; и не лезьте со своими идеями — дайте мне вот этот оттенок зеленого».

Вам кажется, что это специфически итальянская традиция режиссера-маэстро?

Наверное, есть такие режиссеры, но вот Данте рассказывал мне, как работал Феллини: Данте готовил декорации, Габриэлла делала костюмы, каждый советовался с другими. Потом Феллини рисовал картинки с того, что они сделали, и ему приписывалась визуализация всего фильма целиком, что в итоге подтверждало и без того мистический статус маэстро. Я всегда пытался низложить эту традицию.

Но ведь кто-то должен иметь полное представление о том, как все это в итоге будет согласовано? Нельзя же

ожидать от каждого работающего на фильме человека, что он точно представляет свою роль в конечном целом.

В реальности большинство режиссеров такого представления тоже не имеют. Я бывал на многих площадках и не раз беседовал с людьми из разных съемочных групп, которые мне говорили, что они не понимают, чего хочет режиссер. Но они читают сценарий и думают, что конкретная сцена должна выглядеть так-то и так-то, они ее ставят, а режиссер считается ее автором. Помню, как Данте рассказывал об одном из его недавних проектов: «Понятия не имею, что ему надо: я показываю ему эскизы, в ответ не получаю ни да ни нет, и мне ничего не остается, как строить декорации». Я обнаружил, что это считается нормальным. Режиссеры или продюсеры нанимают профессионалов, которые делают свое дело, и в итоге приличный фильм может получиться вообще без режиссера. Так в чем тогда разница? У каких-то режиссеров есть свое видение фильма, есть идеи о том, чего они хотят добиться. Они, на мой взгляд, и называются настоящими режиссерами, а кое-кого называют и «авторами», но совершенно точно, что таких меньшинство.

Мы должны вернуться к съемочному процессу, который не был еще закончен к тому моменту, когда Дэвид Томблин взял на себя ответственность помрежа и актерский состав окончательно определился после вынужденной остановки.

Каждый следующий момент фильма был связан с какими-то невероятными магическими происшествиями, но Пеппино все равно снимал крайне медленно, хотя Дэвиду и удалось организовать некоторое ускорение. Преступление, в котором меня пытались уличить господина из «Филм файнансез», называлось «превышение», что является смертельно наказуемым, когда они поставлены ответственными за производство; им представляется, что режиссер всегда пытается сделать фильм еще больше, тогда как в действительности на этом фильме все становилось только меньше. Турецкая армия с восьмисот чело-

век сократилась до четырехсот, может быть, у нас было даже не больше трехсот пятидесяти солдат. Циклопов сократили с восьмидесяти или даже ста до двадцати пяти. Все цифры неуклонно снижались, а они все равно пытались обвинить меня в «превышении», поскольку время шло, а съемки так и не заканчивались. На самом деле вторая съемочная группа работала из рук вон плохо, потому что они вели постоянные битвы с отделом спецэффектов, и Пеппино приставил там к камере своего зятя, чем, как потом выяснилось, пытался удержать ситуацию под контролем. В столь напряженной ситуации каждый сваливает вину на другого: итальянцы называли англичан наглыми империалистами, англичане проклинали некомпетентных итальянцев, на которых никогда нельзя положиться.

Итальянцы любят делать все в последний момент, предлагая спонтанные неожиданные импровизации, и, когда они это делают, результат может быть блестящим. Но фильмы такого типа нуждаются в тщательном планировании, и нам так и не удалось найти нужный баланс. Сцену, которую мне больше всего хотелось снять, ради которой я вообще затеял весь этот проект, мы так и не сняли; со мной подобное случается чуть ли не каждый раз. Это история о том, как Мюнхгаузен преследует отступающих турок. Лошадь под ним такая быстрая, что он со свистом пролетает через всю турецкую армию и успевает проскочить в турецкий город до того, как за ним опускается решетка крепостных ворот. Он подъезжает к фонтану, чтобы напоить лошадь, и, пока она пьет, он обнаруживает, что у нее отсутствует задняя часть (ее отрезало решеткой), а вода свободно вытекает наружу. Он едет назад и обнаруживает заднюю часть, которая, освободившись от передней, радостно носится по полям; он сшивает две половины ветками лавра, который вырастает и образует беседку. Так он и ездит потом в тени своих собственных лавров — симпатичный каламбур. Для меня именно с этой сцены весь проект и начался — и эту сцену я вырезал одной из первых, когда обнаружил, в какой бардак превращается производство картины. Что-то нуж-

но было убрать, и я убрал свою любимую сцену. Поэтому я страшно злюсь, когда меня обвиняют в безответственности и утрате контроля над процессом.

На последнем этапе Дэвиду удалось довести съемки до той точки, когда мы решили, что съемки с моделями и работу над спецэффектами (которая должна была вестись параллельно со съемками) можно будет доделать уже в Лондоне. Благодаря чему у нас появилось дополнительное время, и мы смогли за несколько дней вернуться в график. После того как я уехал из Рима, они кое-что досняли, причем вся группа работала бесплатно. К концу съемочная группа чувствовала себя неотделимой от проекта — даже притом, что он доставил им столько страданий и неприятностей, — поскольку они знали, что фильм получается замечательный. Еще три месяца мы работали над спецэффектами, снимали в студии «Пайнвуд» и в конце концов закончили. Но давление, которое не ослабевало ни на секунду, было почти невыносимым. К последнему этапу съемок полномочия «Филм финансез» истекли, и, поскольку они страховали свои риски у «Ллойда» (дошло и до такого сумасшествия), продюсером фильма стала компания «Ллойд». Они пригласили Джойс Херлихи, гениального линейного продюсера, которая работала со мной на «Бармаглоте», и тут я почувствовал настоящее облегчение: она знала, что нужно делать.

Так что когда от «Ллойда» приходил оценщик страховых убытков и мы разъясняли ему, в чем проблема и что обязательно нужно сделать, он говорил: «Да, это целесообразно, работайте». В конце концов установилось какое-то разумное общение, ушла в прошлое непрекращающаяся паника, которую создавали представители «Филм финансез», пытавшиеся сократить все, что можно, и в итоге терявшие на этом еще больше денег. Если уж поезд отъехал от станции, нужно стараться удержать его на рельсах. В «Ллоиде» вели себя прагматично: они санкционировали все траты, смысл которых представлялся им понятным. Но в конце концов их полномочия тоже истекли, и мы вернулись под опеку «Филм финансез» и Стрэттона Леопольда — человека довольно приятного, но недо-

статочно компетентного. Он каждый вечер звонил Ричарду Соамсу в Лос-Анджелес, чтобы получить дальнейшие распоряжения, и Ричард выдавал инструкции, не имея ни малейшего представления о том, что на самом деле происходит.

Раз уж мы заговорили о том, что на самом деле происходило, то где — посреди всего этого — был Томас, продюсер картины?

Томас замечательно устроился. Они его не уволили; думаю, не уволили потому, что он шантажировал их своей черной бухгалтерией, которую они по каким-то причинам ему простили. Томас все время под них копал, отменял распоряжения Стрэттона Леопольда, что ему удавалось: многие итальянцы были преданы ему как продюсеру, считая, что в Италии его ждет большое будущее. Томас взял себе привычку разгуливать с оружием, заявляя, что «Филм финансез» собираются его уничтожить, потому что он один стоял у них на пути, защищая картину. Потом, когда мы уже вернулись в Лондон, произошел еще один гениальный эпизод с Томасом. Они отказались выплатить ему сумму в соответствии с ранее достигнутой договоренностью, и он стащил из римской лаборатории «Техниколора» негатив фильма, потом направил на него пистолет со словами «Платите, или я его уничтожу». В лабораториях не должны отдавать негативы с такой легкостью, но в их глазах Томас все еще оставался продюсером картины, он убедил их, что негатив ему нужен и что они не должны обращать внимания на всех остальных придурков. В итоге негатив в течение какого-то времени оставался у него, потом им удалось получить его обратно. Все то безумие, которое творилось на «Бразилии», с этим ни в какое сравнение не шло — и это всеобщее помешательство в точности соответствовало тональности картины, хотя и сильно мешало процессу производства.

Плохая репутация создавалась у фильма задолго до того, как кто-либо смог его посмотреть.

Это во многом было результатом внутрестудийных разборок на «Коламбии». Дэвид Путтнэм публично оскорбил Рэя Старка, когда стал руководителем студии, и Старк помог его уволить²⁶. Я убежден, что «Мюнхгаузен» использовался в качестве примера путтнэмовского безрассудства (даже после его увольнения), потому что выходившие в печати статьи содержали вопиющую, фантастическую ложь. Мы не могли понять, откуда идет вся эта информация, пока Джек Мэтьюз из «Лос-Анджелес таймз» не выяснил, что получает ее из лагеря Старка; оказалось, что у партнера Старка сын работал в «Филм финансез». Когда читаешь все эти статьи, создается впечатление, что ответственность за все несет компания «Филм финансез», что они всеми силами стараются управлять этим кошмаром и что я — существо абсолютно неуправляемое. Там всегда содержалась какая-нибудь подробность, знать о которой могли только непосредственные участники процесса.

Кроме того, после «Бразилии» Терри как бы получал заслуженное возмездие. Наступил этап «Великолепных Эмберсонов»: один раз ему все сошло с рук, но теперь этот гаденыш увидит, чего он на самом деле стоит²⁷. Инцидент был раздут до такой степени, что о нем говорят и по сей день: как только случается какой-нибудь провал типа «Водного мира»*, тут же выкатывают «Мюнхгаузена» как один из самых дорогих провалов в истории кинематографа и так далее. Притом что «Мюнхгаузен» стоил, наверное, сорок или сорок один миллион, а в бюджете закладывалось двадцать три с половиной миллиона. Это большая разница, однако не столь уж редкая. Я разговаривал с Нилом Джорданом по поводу его картины «Мы не ангелы», и он сказал, что у него вышло большее превышение бюджета, чем у меня на «Мюнхгаузене», однако никто на этом не спекулирует, а на «Миссии» превышение бюджета было еще большим²⁸.

* «Водный мир» (1995) — фантастический фильм Кевина Рейнольдса с Кевином Костнером и Деннисом Хоппером в главных ролях, особенно знаменитый тем, что при реальном бюджете в 175 млн. долларов (который оказался в разы выше заявленного) собрал в прокате всего 88,2 млн.

Мне кажется, что Голливуду знакомо ничтожное количество сюжетов и они, как охотники в кустах, просто сидят и ждут, пока придут новые люди, которых можно в эти сюжеты засунуть. Тогда они выскочат и крикнут: «Ты подходишь под мой сюжет, это сюжет с...» Один из таких сюжетов во времена «Бразилии» послужил моей выгоде, это была битва Давида и Голиафа, а теперь все повернулось наоборот, и в игру вступил сюжет про «неуправляемого режиссера».

Сюда же добавился старый кинематографический сюжет о бедствиях с «Клеопатрой», работа над которой в Риме тоже вышла из-под контроля.

Самое смешное, что этот сюжет был подсказан Томасом: «Величайший провал со времен „Клеопатры“». Когда речь заходит о «Мюнхгаузене», мне всегда приходится слишком много защищаться, и, боюсь, это звучит излишне надоедливо, однако основная проблема для меня состоит как раз в этой мифе, что я был неуправляем, что я все время раздувал затраты, ведь на самом деле мы занимались ровно противоположным. Эту сторону дела никто видеть не желает: мы постоянно урезали все, что могли. Поэтому я и посвятил столько времени очернению компании «Филм финансез»: я полагаю, что они проявили излишнюю жадность, не желали ничего делать и так толком ничего и не сделали. Когда мы прибыли в Испанию, то обнаружили, что все деньги пропали: Томасу каким-то образом удалось вынуть их из банка. «Филм финансез» либо не позаботились о том, чтобы под финансовыми документами появлялась вторая подпись их представителя, либо они знали о том, что происходит.

В любом случае настоящий облом случился, когда пошли первые показы и публика просто уходила из зала. Началась паника, и я сделал вещь, о которой сожалею больше всего в жизни. Мне показалось, что нужно дать почувствовать новому руководству «Коламбии», что это их фильм, а не какой-то там проект, оставшийся от Дэвида Путтнэма. Поэтому когда предварительные показы

не дали обнадеживающих результатов и на меня начали давить, убеждая сократить картину до двух часов, я согласился — и, как я думаю, фильм от этого пострадал.

Какие моменты из отсутствующих в финальной версии фильма вам представляются наиболее важными?

Это не отдельные моменты, это вопрос внутреннего ритма картины; мне кажется, что некоторые части мы неоправданно ускорили, появилась какая-то путаница, появилось ощущение, что дирижер заставляет оркестр играть слишком быстро. Дополнительные пять минут могли кардинально изменить дело. В моих картинах всегда есть опасность увязнуть в чисто визуальных вещах, я постоянно об этом тревожусь; и мне представляется, что длинный вариант «Мюнхгаузена» не был таким безумным и неистовым: у зрителей была возможность уловить какие-то идеи. Наша первая версия шла три часа, и меня она абсолютно устраивала. Там устанавливалась сказочная, приподнятая атмосфера; можно было просто купаться во всех этих образах, можно было прислушиваться к идеям. А в теперешней версии фильм, как мне кажется, со свистом проносится мимо и музыка Майкла Кэймена, наверное, слишком громкая, слишком прямолинейная. В итоге столько энергии было направлено на то, чтобы выпустить картину в прокат, что это ей на самом деле повредило.

Меня то и дело уличают в том, что я пытаюсь протолкнуть в фильмы слишком много идей, но в данном случае речь идет о фантазии, о невероятных приключениях, а разрозненные идеи зритель, хочется верить, соберет сам. Человеку, которому интересны как раз идеи, подобный опыт может доставить разочарование, потому что картины требуют внимания: «Посмотри на меня! Посмотри!» То есть мы допустили в процессе некоторые ошибки, и не только в связи с тем, что старались все ужать.

Например, я позволил Джонатану играть слишком прямо; если бы он попытался создать персонаж чуть более приглушенный, придать ему какую-то скрытую угрозу, получилось бы гораздо интереснее. Кроме того, у нас,

как мне кажется, было недостаточно времени, чтобы должным образом представить город: он вышел слишком абстрактным, ты не чувствуешь нужного беспокойства за этот город, хотя все эти приключения имеют своей целью его спасти. Предполагалось, что город обретет свое лицо с помощью актеров театральной труппы и что, даже если сам он останется абстрактной идеей, мы будем чувствовать беспокойство по крайней мере за них, — но индивидуальности актеров нам тоже не удалось показать в достаточной мере. С чисто визуальной точки зрения фильм получился выдающийся, но и здесь мне приходилось постоянно спорить с итальянцами, наделенными врожденным чувством прекрасного, что не *все* в картине должно быть обязательно красивым, что должно присутствовать и что-то отвратительное, что должны быть визуально нейтральные моменты, — но этого мне, кажется, так и не удалось достичь. Думаю, что по сравнению с «Бандитами времени» в «Мюнхгаузене» гораздо больше идей и попыток донести их до зрителя, но в итоге получилась путаница.

Вы не собираетесь выпустить восстановленную режиссерскую версию?

Не думаю, что у меня есть на это силы. Я мог бы это сделать, когда мы выпускали лазерный диск, но выкапывать все эти материалы — процесс очень дорогой, потом бы мне пришлось монтировать фильм заново, все это стоило бы сотни тысяч долларов²⁹. На это мне никто не дал бы денег — в первую очередь потому, что фильм не принес никакой прибыли. Сократив фильм, мы так и не добились того, чтобы его выпустили на экраны как положено, — а именно к этому я прежде всего стремился. Два часа двадцать минут вполне бы меня удовлетворили (и фильм от этого стал бы гораздо лучше), но в итоге его дорезали до двух.

В конечном итоге у меня появилось ощущение, что в «Коламбии» сидят настоящие предатели, потому что они сделали сто семнадцать копий на всю Америку, тогда как

даже арт-хаусные фильмы часто идут в четырехстах копиях. Его показали в пятидесяти двух кинотеатрах, и он принес хорошие деньги и рецензии, каких не было со времен «Последнего императора», но дальше они его крутить не захотели³⁰. В тот момент они приводили в порядок свои финансы, пытаясь продать студию компании «Сони», и обнаружили, что, если они не будут тратиться на маркетинг и производство, у них все сойдется. Другие картины тоже от этого пострадали, но мы были самой очевидной жертвой. Журналиста, выступавшего на нашей стороне, даже перестали допускать на маркетинговые совещания. Так что мне пришлось обратиться к Ларри Эстесу из «Ар-си-эй-Коламбия видео», который за семь миллионов приобрел права на видеоверсию, и попросить его узнать, что происходит, поскольку здесь затрагивалась в том числе и судьба его вложений: они принесут меньше прибыли, если фильм не пройдет с успехом по кинотеатрам. Он сказал, что никогда не видел ничего подобного: эти люди занимались главным образом тем, что доказывали свою правоту и даже приводили результаты экзит-поллов, чтобы доказать: картина будет иметь успех только в крупных городах.

Интересно, что в тех местах, где картину выпустили в нормальном количестве копий и с серьезной поддержкой (особенно во Франции и в Испании), она сразу заняла первое место в прокате и удерживала его на протяжении пары недель. Но дистрибьюторы всегда оценивают тебя по предыдущему фильму; они знали «Бразилию» и поэтому решили, что на этот раз я опять снял сложный фильм для взрослых. Французского дистрибьютора мне удалось убедить в том, что это семейная картина. Я предложил показывать ее дневными сеансами. Они так и сделали, и картина имела огромный успех. В Англии ее просто не заметили. В прессе было много разговоров о том, что съемки вышли из-под контроля, о том, какое это величайшее бедствие, — все говорило за то, что фильм будет громким. А потом он выходит на экраны, никакой рекламы нет, и никто на него не идет. В «Коламбии» были почему-то убеждены, что, когда фильм пройдет в Герма-

нии, они смогут понять, какая прокатная судьба ожидает его в Штатах. Германия была первой страной, где фильм вышел на экраны, и немцам он страшно не понравился. Осмелюсь предположить, что, если бы немец или русский вдруг пришли и сняли «Тома Сойера», нам бы это тоже показалось слишком самонадеянным. Реакция, которую я уловил на пресс-конференциях в Германии, сводилась к опасениям насчет того, что «Мюнхгаузен» слишком экстравагантен. Последним олицетворением столь же необычайного вранья, мечтаний и великих планов для них был Гитлер; было видно, как немцы отстраняются, не желая признавать, что ложь может быть куда более могущественной, чем правда. Плюс, разумеется, раздражение по поводу того, что я взял их классический фильм и сделал римейк по собственному образу и подобию. Единственным местом в Германии, где фильм удостоился положительных рецензий, был Мюнхен.

Очень подходящее место, если вспомнить, что Мюнхен был родиной сумасбродного короля Людвига, построившего знаменитые сказочные замки и поддерживавшего экс-центрка Вагнера, который был не лишен мании величия. Не кажется ли вам, что «Мюнхгаузен» был бы успешнее в прокате, если бы его подача в большей мере соответствовала общему духу картины?

Несомненно. Всякий раз, когда мы устраивали показы для детей, они были в полном восторге и выходили из зала пританцовывая. Я тогда говорил, что писал эту картину для своих дочерей; думаю, очень важно подбрасывать детям какие-то идеи, даже если дети слишком еще малы, чтобы по-настоящему эти идеи понять. Людям, равнодушным к изобразительному искусству и музыке, фильм тоже всегда очень нравится. Наверное, других нужно как-то к нему подвести. Ничто не сравнится с впечатлением, которое я получил, когда сопровождал Мэгги на церемонии вручения «Оскаров». Она была номинирована на «Оскара» за лучший грим, это была одна из четырех наших номинаций. Как только называли ка-



Мир глазами ребенка:
Гиллиам и Сара Полли в роли Салли

кой-нибудь фильм, в зале поднимался заинтересованный гул, но, когда доходило до «Мюнхгаузена»... ничего, пустота, никакой реакции. Никто картины не видел, люди понятия не имели о том, что это такое. И так было в каждой категории. Плохой прокат оказался куда более успешным, чем я мог представить.

Что радует в связи с «Мюнхгаузенем», так это то, что фильм продолжает жить собственной жизнью. Я то и дело встречаю людей, которые говорят, что это моя лучшая картина, или что это их любимый фильм, или что дети все время его пересматривают, — и в ответ я просто говорю, что очень рад.

На самом деле здорово быть автором всеми забытого шедевра вроде «Я, Клавдий» Корды или «Великолепных Эмберсонов» — мол, «один из величайших фильмов всех времен, который никто никогда не увидит»³¹. И когда удастся что-то из него увидеть, проявляется тень того, чем фильм мог бы стать: великое «если б только». Наверное, хотя бы один такой фильм в жизни снять нужно.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Чешский аниматор Карел Земан (1910–1989), снимавший короткие мультфильмы, позже сделал серию полнометражных картин-фантазий, одной из которых и был «Мюнхгаузен» (1962). Эти картины отличает сочетание элементов игрового кино с анимированными или графическими задними планами.

² Еще раньше рассказы о Мюнхгаузене были экранизированы режиссером венгерского происхождения Йозефом фон Баки (1902–1966), снимавшим в Германии с 1930-х гг. до начала 1960-х гг. Его богатая постановка «Мюнхгаузена» (1943) была сделана по заказу Геббельса к 25-й годовщине кинокомпании UFA; фильм снят в цвете, что для тех лет все еще было редкостью.

³ Рудольф Эрих Распе (1737–1794) служил библиотекарем в Касселе. Он воровал редкости из коллекции своего хозяина, в связи с чем был вынужден впоследствии скрываться в Лондоне. Там и была в 1785 г. опубликована книга «Барон Мюнхгаузен: рассказ о его изумительных путешествиях» (на английском языке). О «настоящем» Бароне Мюнхгаузене, тоже любившем прихватить о своих приключениях, известно, что он родился в 1720 г. и в юности оказался в России, где затем участвовал в турецкой кампании.

⁴ Известность пришла к Гюставу Доре (1832–1883) в 1866 г. после выхода иллюстрированной им Библии. Позже Доре создал богатые деталями гравюры и рисунки к огромному количеству классических и современных сочинений, включая Данте, Сервантеса и «Королевские идиллии» Теннисона.

⁵ Крах независимой компании «Голдкрест», последовавший после впечатляющего выдвижения на ведущие позиции в киноиндустрии, подробно запротоколирован в книге Эбертса и Терри

Хольта «Моя нерешительность окончательна» (1990). На картине Жан-Жака Анно «Имя розы» (1986), совместном итало-франко-немецком проекте, работали одновременно три исполнительных продюсера и два сопродюсера.

⁶ Данте Ферретти (р. 1943) работал художником-постановщиком у Пазолини и Феллини, а его предыдущей работой была картина «Имя розы». Джузеппе Ротунно (р. 1923) в качестве оператора-постановщика снимал лучшие фильмы Висконти и Феллини, начиная с 1960-х гг., а также периодически работал в Америке.

⁷ Джим Эйксон был художником по костюмам на картинах «Бандиты времени» и «Бразилия». Габриэлла Пескуччи до «Мюнхгаузена» делала костюмы для фильмов Феллини «Репетиция оркестра» и «Город женщин», а также для картин «Однажды в Америке» и «Имя розы».

⁸ За картиной «Клеопатра» (1963) с Элизабет Тейлор и Ричардом Бартоном в главных ролях, написанной и поставленной в основном Джозефом Манкевичем, долго сохранялась репутация самого дорогого фильма, съемки которого были невообразимо плохо организованы. Эта картина снималась на студии «Чинечитта».

⁹ Дэвид Томблин начинал как помощник режиссера в 1960-е гг. и стал одним из самых уважаемых профессионалов в своей области, сотрудничая с такими режиссерами, как Кубрик, Спилберг и Лукас.

¹⁰ Своим фильмом «Нанук с Севера» (1922) Роберт Флаэрти (1884—1951) заложил основы полнометражной документалистики, посвященной экзотическим культурам. Его последующие ленты, над многими из которых он работал совместно со своей женой Фрэнсис, снимались на южных островах Тихого океана, в Индии, Ирландии и в конечном итоге в Луизиане.

¹¹ «Чинечитта» была основана при Муссолини в 1937 г. как крупнейший в Италии студийный комплекс; в 1950—1960-е гг. на студии осуществлялись европейские съемки голливудских проектов, а также производились бесчисленные спагетти-вестерны и ставились эпические драмы из античных времен.

¹² Роль гаранта завершения проекта, которым в данном случае выступала компания «Филм файнансез», состоит в том, чтобы обезопасить студию от превышения бюджета картины в обмен на определенный процент этого бюджета. Гарант уполномочен вмешиваться в производственный процесс, если перерасход представляется ему вероятным, с тем чтобы минимизировать собственные риски, которые, в свою очередь, страхуются дополнительно.

¹³ Потомки братьев Александра, Винсента и Золтана Корды, имевших преобладающее влияние в британском кинематографе с 1930-х до середины 1950-х гг., продолжают играть заметную роль в массмедиа. Инсайдерское описание клана дано в книге Майкла Корды «Зачарованные жизни: семейный роман» (1986).

¹⁴ Итальянский продюсер Дино де Лаурентис (р. 1919) сделал свой первый фильм в двадцатилетнем возрасте; международный успех пришел к нему после картины «Горький рис», снятой в 1948 г. Впоследствии де Лаурентис занимался производством целого ряда картин, снимавшихся режиссерами ранга Феллини и Висконти, однако также ставил и тяжеловесные зрелищные фильмы: «Война и мир» (1956), «Ватерлоо» (1970) и римейк «Кинг-Конга» (1976), отмеченный скверной работой консультантов. Располагавшаяся в Америке компания де Лаурентиса свернула свою деятельность в конце 1980-х гг.

¹⁵ Барон отправляется на Луну, дабы найти своего верного слугу Бертольда, что является частью его обещания вернуться в осажденный город с подкреплением.

¹⁶ Стилизованная экранизация комиксов про морячка Полая была поставлена в 1980 г. Робертом Олтменом по сценарию художника-карикатуриста Жюля Файфера.

¹⁷ «Потерпевшие кораблекрушение» (1986) — картина Николаса Роуга с Амандой Донохью и Оливером Ридом в главных ролях, экранизация воспоминаний Люси Ирвайн о том, как она провела год на отдаленном острове в Тихом океане в качестве супруги писателя Джеральда Кингсленда, с которым познакомилась по объявлению в газете.

¹⁸ Несмотря на блестящую театральную карьеру и многочисленные роли на телевидении, до «Мюнхгаузена» Джон Невилл (р. 1925) снялся в крайне небольшом количестве кинокартин, среди которых были фильм Питера Устинова «Билли Бадд» (1962) и картина Ежи Сколимовского «Приключения Жерара» (1970).

¹⁹ Валентина Кортезе начала сниматься в кино в начале 1940-х гг. Ее американский дебют состоялся в 1949 г. в картине Жюля Дассена «Воровское шоссе», затем она снялась в политическом триллере Торольда Дикинсона «Секретные люди» (1951). Дальнейшая карьера актрисы в итальянском и мировом кино включала выдающиеся роли в картине «Джульетта и духи» Федерико Феллини и фильме Трюффо «Американская ночь» (1973).

²⁰ Период барокко в искусстве и архитектуре распространяется с середины XVII в. до начала XVIII; именно тогда и происходили с Мюнхгаузеном его «подлинные» истории.

²¹ Джованни Лоренцо Бернини (1598—1680) — римский скульптор и архитектор, ключевая фигура итальянского барокко, осо-

бенную славу которому принесли его великолепные фонтаны, а также изысканное внутреннее оформление собора Святого Петра.

²² Во Франции XIX в. так называемые художники-пожарники (*promiers*) имели высокую репутацию мастеров крупноразмерной живописи на историческую и религиозную тематику, примером которой может служить полотно «Убийство Цезаря», принесшее славу своему создателю Жану-Леону Жерому (1824–1904). Особую поддержку «пожарники» находили у традиционалистов, боровшихся с импрессионистическим авангардом. В настоящее время практически забыты. Происхождение уничижительного прозвища «пожарники» объясняется тем, что шлемы на головах античных персонажей этих художников подозрительно напоминали шлемы французских пожарных того времени.

²³ Как и персонажей диснеевского «Пиноккио», Барона и его спутников во время шторма заглатывает кит.

²⁴ Антон Грот (1884–1974) получил художественное образование в Польше и Германии и уже в 1910-е гг. начал работать в американской киноиндустрии. Он был одним из создателей захватывающей постановки «Багдадского вора» (1924), в конце 1920-х гг. работал художником-постановщиком на картинах Сесилия Б. Де Милля, затем перешел на студию «Уорнер бразерс», где ставил и консультировал все основные картины, вышедшие между 1930 и 1948 гг., включая фильмы про гангстеров, исторические драмы с битвами и сражениями, а также фильмы-нуар.

²⁵ Романтический мюзикл Фрэнсиса Копполы «От всего сердца» (1982), действие которого происходит в Лас-Вегасе, был полностью отснят на студии Копполы «Зоотроп». Студии была суждена недолгая жизнь, ее банкротство наступило не в последнюю очередь из-за съемок этой картины. Художником-постановщиком картины был Дин Тавуларис, работа которого в этом фильме отмечена исключительным антиреализмом.

²⁶ В прошлом агент, а затем независимый продюсер Рэй Старк имел с «Коламбией» долгосрочный договор, в целесообразности которого Дэвид Путтнэм усомнился, когда стал директором студии, — что и обеспечило последующее сопротивление Старка режиму Путтнэма.

²⁷ Получив карт-бланш на картину «Гражданин Кейн», на фильме «Великолепные Эмберсоны» (1942) Орсон Уэллс столкнулся с жестким вмешательством студии, дошедшим до того, что фильм был укорочен и перемонтирован в его отсутствие.

²⁸ И в «Миссии» (1986, продюсер Дэвид Путтнэм), и в картине «Мы не ангелы» (1989, продюсер Арт Линсон) недешевый актер Де Ниро фигурирует в священническом облачении; первый

фильм получил приз Каннского кинофестиваля, второй «прославился» рекордно низкими кассовыми сборами.

²⁹ Лазерный диск, изданный в серии «Criterion Collection Voyager», содержит комментарий Гиллиама, но там, в отличие от диска с «Бразилией», отсутствуют какие-либо дополнительные материалы.

³⁰ Несмотря на экзотизм тематики, китайский эпос Бернардо Бертолуччи «Последний император» (1987) собрал уважительные рецензии и вышел в широкий прокат.

³¹ В отличие от «Эмберсонов», которые вышли на экраны, хотя и в усеченном виде, съемки картины Александра Корды «Я, Клавдий», начатые Йозефом фон Штернбергом в 1937 г., были спустя месяц приостановлены. Публика впервые увидела отснятый материал в документальном фильме Билла Дункалфа «Эпос, которого не было», вышедшем на Би-би-си в 1965 г.

Странствующие рыцари и бедствующие принцессы на Манхэттене: «Король-рыбак»

Чем вы занимались после столь неутешительной премьеры «Мюнхгаузена» в 1988 г.? Говорили, что вы будете работать над экранизацией разных комиксов.

Поскольку никакого понятия о карьере у меня нет, заботил меня лишь тот факт, что я пребывал в унынии по поводу всего случившегося. Я больше не хотел снимать, поэтому в интервью приходилось говорить, что хочу заняться очень скромной картиной — о шизофренике, но чтобы в ней рассказывалось лишь об одной части его личности. Потом Джордж Аюб, занимавшийся мировыми продажами в «Хэндмейд филмз», обратился ко мне с предложением заняться экранизацией Раймонда Бриггса. Ему хотелось сделать «Снеговика», но я настоял на «Фунгусе-привидении»¹. Мы с Джорджем и Рэем Купером встретились с Раймондом и обсудили проект, и вроде бы была возможность собрать группу с Терри Джонсом, Нилом Иннесом*, Дэвидом Лилэндом** и Чарльзом Маккеоном. Но ничего не вышло, потому что мы все стали слишком старые, каждый двигался в собственном

* Нил Иннес (р. 1944) — английский автор и исполнитель комических песен, член группы *Bonzo Dog Doo-Dah Band*, принимал активное участие в «Монти Пайтоне» в 1974 г., то есть после того, как программу покинул Джон Клиз. Автор песен для фильма «Монти Пайтон и Священный Грааль», исполнял небольшую второстепенную роль в фильме Гиллиама «Бармаглот».

** Дэвид Лилэнд (р. 1947) — английский режиссер, сценарист и актер. Международную славу Лилэнду принес фильм «Жаль, что тебя нет» (1987).

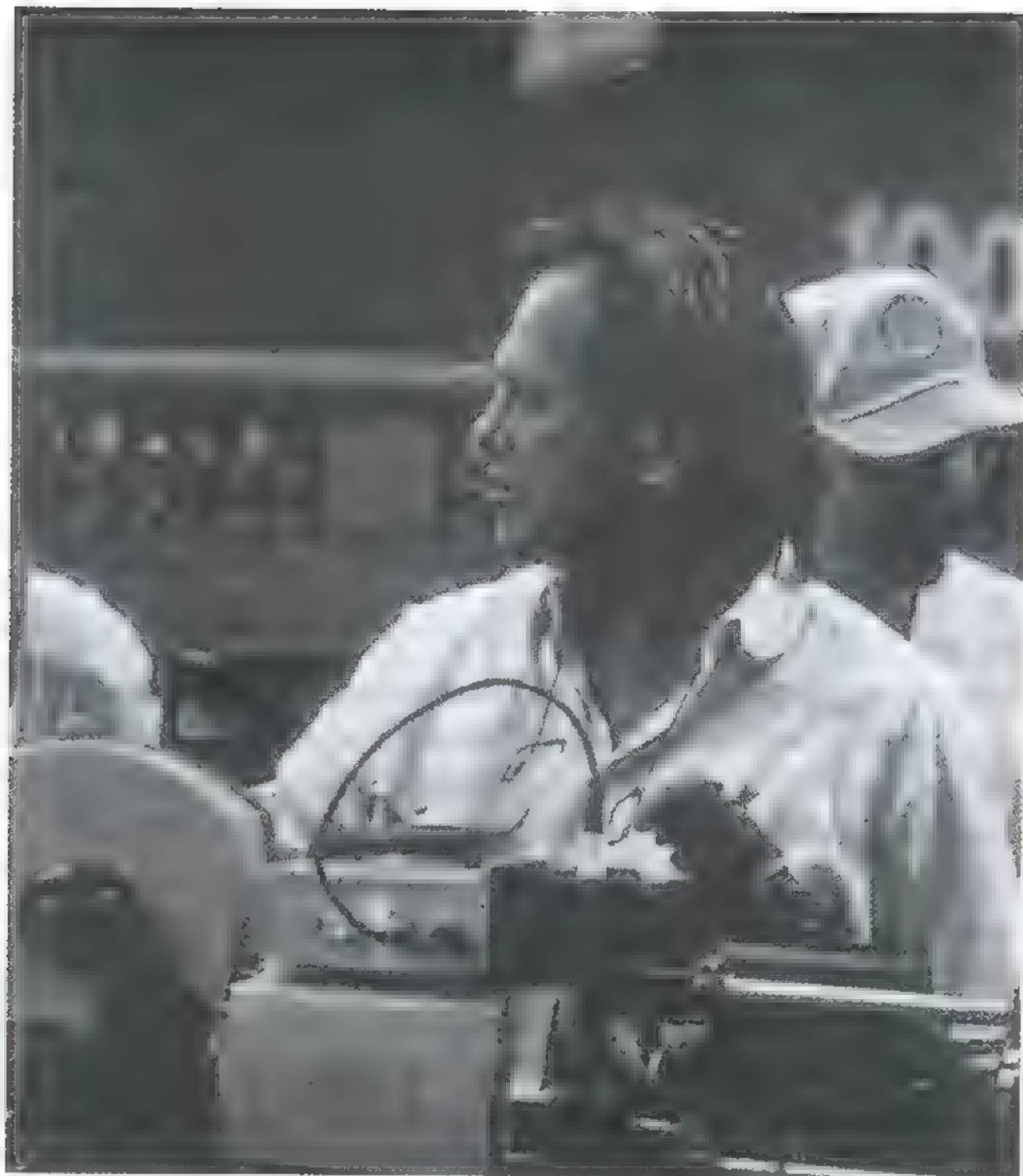
направлении, команды — в том смысле, в каком «Монти Пайтон» был командой, — из нас уже не получалось. Думаю, после «Мюнхгаузена» я очень нуждался в поддержке группы, мне снова хотелось стать частью чего-нибудь.

«Фунгус» задумывался как игровой фильм?

Да, нам хотелось сделать что-нибудь очень британское, что-нибудь, что можно было бы полностью сделать здесь. Уже после «Короля-рыбака» мы с Вэл Чарлтон (она делала трехглавого грифа для «Мюнхгаузена») провели пробные съемки. Она изготовила костюм этого привидения с большой головой, которую можно было носить, то есть внутри мог находиться человек и были рычаги для управления. Но теперь, похоже, фильм планируют снимать в Канаде, и никто из первоначального состава не участвует.

Потом Джоэл Сильвер обратился ко мне с предложением снять «Хранителей»* — этот проект то и дело возникает на моем горизонте². «Хранители» в культуре комиксов значат столько же, сколько «Война и мир» в литературе; Джоэл сказал, что он собрал сорок миллионов долларов и готов запускать производство. Имелся сценарий, написанный Сэмом Хэммом, в нем было много симпатичных вещей, но он не вполне нам подходил, поэтому я пригласил Чарльза Маккеона, и мы с ним этот сценарий переписали. Трудность состояла в том, чтобы уместить эти огромные комиксы в двухчасовой фильм, и в этом отношении я был не слишком доволен тем, что у нас получилось. А потом оказалось, что Джоэлу все равно не удалось найти финансирование. Он вел себя с поразительной самонадеянностью: он только что закончил «Крепкий орешек — 2», который завершился с перерасходом бюджета, я только что снял «Мюнхгаузена», тоже известного своим перерасходом, — и после этого мы

* «Хранители» — серия комиксов о супергероях, созданная писателем Аланом Муром и художником Дейвом Гиббонсом; выходила в свет в 1986–1987 гг. Экранизацией этих комиксов занялся в итоге режиссер Зэк Снайдер по другому сценарию, фильм вышел на экраны в марте 2009 г.



С американской группой на съемках «Короля-рыбака»:
«Я был потрясен, когда обнаружил, что у меня,
оказывается, имеется репутация»

носимся по всему Голливуду с каким-то неясным проектом, который стоит невероятных денег. Естественно, наше предложение никого не заинтересовало. Джоэл очень расстроился. Он заработал для Голливуда миллиарды и потому надеялся, что в какой-то момент ему дадут возможность заняться тем, чем ему действительно хочется. Но там эта логика не работает: даже такой человек, как Джоэл, не может добиться того, что хочет.

В это же время произошло еще одно событие: я воспользовался услугами Си-эй-эй³. До этого я старался держаться от Голливуда подальше, но как раз Джоэл убедил меня к ним обратиться. То, что произошло на съемках «Мюнхгаузена», не оставило у меня никаких иллюзий. К концу фильма «гаранты завершения» просили передать им фильм и полностью им довериться; в конторе «Пайтона» сообщили, что вроде это честные почтенные люди. Но стоило им получить фильм, как они тут же заявили, что не собираются мне платить, — мир кино порой очень жесток. Мы сказали, что подадим на них в суд, а они ответили, что подадут встречный иск, и все это превратилось в дурной сон. У меня не было сил участвовать в судебном разбирательстве, заново переживая весь этот кошмар, — я просто встал и ушел. Они до сих пор должны мне огромные деньги. А теперь у меня был крупнейший агент, Джек Рапке из Си-эй-эй, и это было начало конца моей чистоты и непорочности.

Вы сожалеете о том, что сделали этот шаг?

Я не знаю, хорошо или плохо я поступил. Но я точно знаю, что единожды вступивший в эти воды и получивший доступ к таким деньгам назад возвращается с трудом. Ты уже знаешь, что можешь получить деньги и сделать что-то действительно дорогое, о чем всегда мечтал. Возможно, я потратил слишком много времени на то, чтобы завладеть их деньгами, тогда как нужно было просто снимать не такие масштабные картины на европейские деньги. Но всегда думаешь, что европейские деньги никуда от тебя не денутся, а в Голливуде надо хватать, пока дают. На самом деле деньги в кинопроизводстве то появляются, то исчезают: бывают моменты, когда возникают новые компании, под них собираются деньги — в этот момент и надо начинать нападение. У кого-то это получается блестяще, как получилось у Бертолуччи и Джереми Томаса с компанией SiVu-2000, когда им удалось запустить «Маленького Будду»⁴. А я никогда не умел пользоваться такими ситуациями. Есть во мне какое-то

упрямство, не дающее идти проторенной дорогой, о чем я всегда потом сожалею.

Как бы то ни было, я объяснил Джеку Рапке, что хочу снимать исключительно по собственным сценариям, хотя никакого сценария у меня тогда в работе не было. Тут Скотт Раден, с которым мы были тысячу лет знакомы, сказал, что хотел бы показать мне один сценарий, но он пока требует доработки и нужно немного подождать. Когда этот исправленный сценарий наконец пришел, оказалось, что это не что иное, как «Семейка Аддамс»⁵. Я так и не понял, что он там так долго исправлял, — это был набор гэгов со сложными спецэффектами, чем мне определенно не хотелось заниматься после всех спецэффектов в «Мюнхгаузене». Но в том же конверте пришел еще один сценарий, «Король-рыбак»: Джек решил, что он довольно интересно написан. Я прочитал «Семейку Аддамс», сидя у кухонного стола, сказал себе, что это абсолютная ерунда, и около часу ночи уже пошел было спать, но заглянул в этот второй сценарий, сел и так и не смог оторваться, пока не прочел до конца. Он был превосходно написан; там были шутки, были отличные герои, и мне показалось, что внутреннее состояние, в котором он был задуман, очень близко моему собственному. Я знал этих людей, но здесь они были выписаны с большей изобретательностью, чем если бы я взялся их изображать. Я сказал Джеку, что этот проект мне интересен, и он связался с продюсерами — Деброй Хилл и Линдой Обст, и те прилетели в Лондон со Стивом Рэнделлом, одним из руководителей «Тристар». Мы пообедали; я сказал, что готов снять этот фильм, и дело пошло.

Тут опять была та же ситуация, что и с картиной «Враг мой». Им хотелось, чтобы главную роль сыграл Робин Уильямс, поэтому они составили список режиссеров, у которых он снимался, пошли по этому списку, пока не дошли до Гиллиама. Я был приманкой, на которую должен был клюнуть Робин. Кроме того, мне кажется, Линде и Дебре было интересно попробовать приручить дикого зверя: репутация трудного режиссера одних побуждает держаться от меня подальше, а у других, наоборот, появляется желание доказать, что они могут со

мной справиться. Но первое, что я должен был сделать, — это убедить Робина сняться в этом фильме. Я думал, с ним уже подписали контракт, но нет, моя работа состояла в том, чтобы заручиться его согласием и только потом заниматься подбором остальных актеров.

В этом проекте мне нравилась сама идея, потому что он противоречил всем моим правилам: не мой сценарий, съемки в Америке, студийный фильм, — я ведь заявлял, что ничего этого делать не намерен. Но я уже потратил массу времени, стараясь идти собственным путем, и ничего, кроме неприятностей, не получил — так почему бы не попытаться нарушить собственные правила и посмотреть, что из этого выйдет? В каком-то смысле все, что я делал, было реакцией на Америку, попыткой доказать Америке, что можно работать по-другому. Именно поэтому я делал оптические спецэффекты на студии «Пиэрлесс» — чтобы показать, что «Индастриал лайт энд мэджик» мне для этого не нужна. Помню, как меня разозлила книга Уильяма Голдмана «Приключения в кинобизнесе», потому что он подает вещи так, как будто то, что делают такие люди, как я, просто не существует⁶. Так что на этот раз я решил все делать по-другому. Первый раз в жизни у меня не было права на окончательную версию монтажа. В общем, на этот раз я решил засунуть голову льву прямо в пасть и показать им всем, что будет. Основная задача состояла в том, чтобы уложиться в бюджет и вообще сделать все по правилам: я пытался заново создать себе деловую репутацию.

Как много вы работали над сценарием? Ведь именно сценарий в первую очередь вас и увлек?

Прочтя сценарий, я испугался, что он достанется кому-нибудь типа Роба Райнера* и картина получится лег-

* Роб Райнер (р. 1947) — американский актер, режиссер, продюсер и автор; режиссер уже упоминавшегося культового псевдодокументального фильма «Это — Spinal Tap». Особую известность принесли Райнеру его успешные голливудские картины «Принцесса-невеста» (1987; экранизация одноименного романа вышеупомянутого Уильяма Голдмана) и «Будь со мной» (1986; экранизация повести Стивена Кинга «Тело»).

ковесной и плоской, что ее снимут в манере Вуди Аллена, как снимаются почти все нью-йоркские фильмы. А ведь это сказка, в ней затрагиваются мифические темы: *Король-рыбак**, Священный Грааль, соответственно, снимать ее надо как сказку. Этим и объяснялось мое вмешательство в сценарий: квартира Джека изначально располагалась в обыкновенной мансарде на Нижнем Манхэттене, а я решил переместить ее в башню в стиле хай-тек. Больше всех мне нравилась Метрополитэн-тауэр, она напоминает громадное лезвие бритвы, прорезающее небо: там есть точка, где лезвие слегка отклоняется назад, и я решил, что именно там Джек и будет жить. И что самое удивительное, оказалось, что в этой точке располагается квартира Майка Овица. А поскольку я был свежее-

* *Король-рыбак* — персонаж легенд о рыцарях Круглого Стола, хранитель Священного Грааля. В ранних мифах Король остается безымянным, поздний фольклор дает ему имя Пелес. Король-рыбак впервые упоминается в «Персивале» Кретьена де Труа (XII в.). Легенда рассказывает, как рыцарь Персиваль попадает в замок раненого Короля-рыбака, где наблюдает, как к каждой трапезе выносят некий красиво украшенный объект, наполненный святой водой, которая чудесным образом поддерживает жизнь отца Короля-рыбака, тоже раненого. Персиваль, предупрежденный, что не следует задавать лишних вопросов, молчит. Наутро он просыпается в пустом замке и лишь много позже узнает, что видел Священный Грааль и что Король-рыбак был бы исцелен, задай он нужный вопрос. В этом же источнике фигурирует и Красный Рыцарь, которого Персиваль убивает. Кретьен де Труа не связывает Грааль с Христом, но уже в книге бургундского поэта Робера де Борона «Иосиф Аримафейский» (около 1200) Грааль — это чаша, из которой Иисус пил во время Тайной вечери и в которую Иосиф собрал Его кровь после распятия. Воскресший Христос повелел, чтобы Иосиф или его потомки перенесли чашу в райские земли Авалона (обычно отождествляемого с Гластонбери в Англии), где Грааль был вверен некоему Брону по прозвищу Богатый Рыбак. В цикле легенд о Ланселоте дается больше подробностей: предки и родственники Короля-рыбака в наказание за грехи страдали от ран и единственными выжившими в роду остались Пеллам (или Пеллехэн), он же «раненый король», и его сын, Пелес, Король-рыбак. Земля их пребывает в запустении. Однако имеется предсказание, что Священный Грааль может вызволить землю из беды и излечить Короля. Пелес подстраивает рождение Галахада, заманив рыцаря Ланселота в постель к своей дочери, а Галахад впоследствии находит Священный Грааль и исполняет предсказание. Переработка тех же легенд известна по опере Вагнера «Парсифаль», на них же строится поэма Т. С. Элиота «Бесплодная земля».

обретенным клиентом Си-эй-эй, нам разрешили эту квартиру осмотреть⁷. Мне хотелось создать очень фотогеничное пространство типа тех, какие публикуют в журналах по дизайну, — красивое и стильное, но бездушное: сталь и абстракция.

Я начал менять сценарий, стараясь сделать его более сказочным; я пытался придать каждому эпизоду или месту соответствующий резонанс в тех случаях, когда он отсутствовал в оригинальном сценарии. Так, например, Перри должен был жить в подвале, под землей, потому что Джек должен умереть, чтобы переродиться. Это базовая мифология. Мне нравилась идея города как царства, окруженного рвом в виде рек Гудзон и Ист-ривер. Потом видеосалон превратился в затерянный в лесах крошечный крестьянский домик, потому что он ютится у подножия башен-небоскребов, которые мне представлялись столами гигантских деревьев. Когда Король покидает свой замок и теряется в лесу, он находит приют именно там: его окружают разбросанные в беспорядке земные вещи, тогда как мир, из которого он ушел, был наполнен не жизнью, а дизайном. Лидия — принцесса, заключенная в башню, поэтому мы заставили ее работать в каменном, похожем на башню здании страховой компании. В общем, я пытался усилить присутствие мифа, лежащего в основе сюжета.

Кроме того, кое-что я сделал жестче, сделал кошмары Перри более беспокойными. Сцена, где они с Джеком встречаются напротив здания, которое оказывается впоследствии Замком, и Перри в первый раз видит Красного Рыцаря, в первоначальном сценарии была очень простой. Джек говорит: «Никакой магии не существует, Перри», а Перри отвечает: «Если нет никакой магии, тогда что это такое?» — в конце улицы появляется Красный Рыцарь, и Перри начинает его преследовать. А в фильме у нас все не так, потому что для меня Красный Рыцарь должен был представлять весь тот ужас, который переживает Перри, все его мучения. Поэтому когда Джек говорит: «Нет никакой магии, я знаю, кто ты такой», он стремится прорваться сквозь толщу иллюзий, которыми



Перри себя окружил. Перри бьется в ярости и с пеной у рта падает в канаву, потому что кто-то попытался пробить его тесную оболочку. Дальше появляется рыцарь, и Джек хватается Перри, стараясь выбить из него этот припадок страха; это первое человеческое прикосновение, которое он чувствует с тех пор, как впал в безумие. Таким образом, параллельно происходят сразу две вещи: Перри в первый раз обнимают, а Джек делает первый прорыв в своей жизни, припадая к этому вонючему, мерзкому существу, от которого он пытается сбежать. В этот момент Красный Рыцарь начинает удаляться, а Перри обретает уверенность в себе и начинает его преследовать. Таким образом я и менял сценарий: все, что нужно, там уже было, требовалось лишь кое-что усилить, кое-что подвинуть, чтобы содержание проявилось.

Самое радикальное изменение, которое я внес, касалось сцены на Центральном вокзале. Джек разговаривает с героем Тома Уэйтса, ветераном вьетнамской войны, который просит милостыню, и вдруг какая-то негритянка начинает петь. Люди, спешащие к поездам, поколебавшись секунду, останавливаются и начинают слушать. В сценарии так и стояло: «Спешка прекращается» — в этот момент у Джека случается прозрение — «потом каждый направляется своей дорогой». У других подобные сцены получаются лучше, чем у меня, но в сценарии все было именно так. Я поехал на Центральный вокзал побродить и снова почувствовать это место; мне хотелось ухватить его ритм по мере приближения часа пик, и, когда все стало ускоряться, я сказал: «Было бы здорово, если бы люди, бросив взгляд на проходящего мимо человека, влюблялись друг в друга и тут же начинали вальсировать». Помню, как после этого я шел по улице, помню, что продюсерам, Линде и Дебре, эта идея показалась гениальной и они сказали, что эту сцену нужно снять именно в таком виде.

Я ответил, что в собственной картине я бы ее так и снял, но это была картина сценариста Ричарда Лагравенезе, которую меня пригласили поставить, чтобы перенести его видение на экран. На этом фильме я и в самом



«Если чудес нет, тогда что это?»: Красный Рыцарь из легенды о Священном Граале врывается в Нью-Йорк

Джек (Джефф Бриджес) утешает Перри (Робин Уильямс): «Я все время боялся увязнуть в сентиментальности»

деле старался вытравить все специфически гиллиамовское — тут-то и сближаются картина и процесс ее производства: картина ведь посвящена самоотвержению, борьбе с собственным эгоизмом. То же самое пытался сделать и я: взять добротный сценарий, которым никто больше не хотел заниматься, и снять картину совершенно бескорыстно, не допуская в нее никакого «Терри Гиллиама». Естественно, из моей затеи ничего не вышло, в картине нет ни одного момента, где я бы себя не проявил, но сам подход был интересный. До этого я всегда имел дело исключительно с собственными идеями и, соответственно, с собственным эго; я сам заставлял себя подняться и сказать: я такой-то и такой-то и вот таким мне представляется мир; это создает куда большее напряжение, заставляет тебя включать защитные механизмы. В данном случае я всегда мог сказать, что все это придумал Ричард, я всего лишь передающее устройство.

Как изменился такой взрывной персонаж, как Анна, героиня актрисы Мерседес Руель?

У Ричарда получились отличные женские роли. Говард Фойер, который занимался подбором актеров, начал приглашать актрис на пробы, но, как только появилась Мерседес, стало ясно, что пробы можно заканчивать. Мы начали разговаривать, тут же выяснилось, что она знает все, что нужно знать о легенде про Короля-рыбака; кроме того, она еще и очень умный человек; у нас мгновенно возникло взаимопонимание. То же самое можно сказать и об Аманде Пламмер, которая играет Лидию. На роль Анны требовалась актриса, которая могла быть умной, бесцеремонной, приземленной. Мерседес играет с большим размахом, иногда ее исполнение кажется почти театральным, но ее персонаж получается приземленный, реальный, цельный.

Я не вполне понимаю почему, но мне кажется, что в моих картинах актеры играют с большим размахом, чем в других, не утрачивая при этом правдоподобия. Может, это из-за того, что декорации и обстановка всегда созда-



«На роль Анны требовалась актриса, которая могла быть умной, бесцеремонной, очень приземленной»: Мерседес Руель в роли, принесшей ей «Оскара»

Аманда Пламмер в роли Лидии: кукушка, пытающаяся обосноваться в гнезде у Анны

ются с большим размахом и они работают в соответствующей манере, чтобы поддержать равновесие. В контексте «Короля-рыбака» она и в самом деле персонаж реальный и приземленный, но попробуйте поместить ее с этой манерой игры в какой-нибудь другой фильм, и это будет большой взрыв — ни для кого другого места просто не останется.

У вас она, похоже, превратилась в совершенно новую героиню.

Проблема в том, что я не способен придумать такого персонажа, но, когда он уже написан, я полностью его понимаю. Мне хотелось бы и самому о таких писать, но я просто не умею донести это до бумаги.

Еще одна новая вещь — это ощущение близости между персонажами: они трогают друг друга, обнимаются, целуются; после этого начинаешь понимать, как мало было прикосновений, связанных с нежностью и лаской, в ваших предыдущих картинах.

Это входило в мои намерения. Меня часто обвиняют в том, что обстановка для меня важнее актеров, или, если говорить прямо, в отсутствии интереса к отдельным персонажам и актерам, — тогда как на самом деле я всегда чувствовал, что фильм как единство держится исключительно на героях. Действительно, в большинстве моих картин речь шла об отчуждении или в них присутствовало ощущение невозможности слияния с другими, а этот фильм иной — это всего лишь приятная романтическая комедия. Честно говоря, в этом фильме было столько объятий, поцелуев и прекраснодушия, что я все время боялся увязнуть в сентиментальности, ведь от мирового господства до слащавой сентиментальности один шаг: взгляните хотя бы на Гитлера.

Опасения такого рода и в самом деле возникали, особенно в той сцене, где Джефф Бриджес и Робин Уильямс лежат голые в Центральном парке и любуются звездным небом.

Знаю. Я и не думал, что эта сцена сойдет нам с рук. На всем протяжении съемок я балансировал на грани: мне не хотелось быть сентиментальным, но в то же время приходилось иметь дело с материалом крайне сентиментальным.

Есть режиссеры, на протяжении всей своей карьеры работавшие с материалом, который балансирует на грани сентиментальности, лиризма, эмоциональности. Из того, что приходит мне в голову, хорошим примером являются Сирк или Офюльс. Вероятно, проблема состояла в том, что для вас как режиссера эта территория была незнакомой?

Одним из любимейших моих фильмов, о котором я узнал всего года три назад, стал «Мадам де...» Офюльса⁸. Кто-то мне сказал, что это один из любимых фильмов Кубрика; руку на отсечение даю, что тот эпизод в «Списке Шиндлера», где Лайам Нисон собирается в ресторан, — на самом деле «Мадам де...». Этот фильм поразил меня во всех отношениях, хотя я смотрел его на старой, взятой у друга кассете.

И как же вы боролись с потенциальной сентиментальностью в «Короле-рыбаке»?

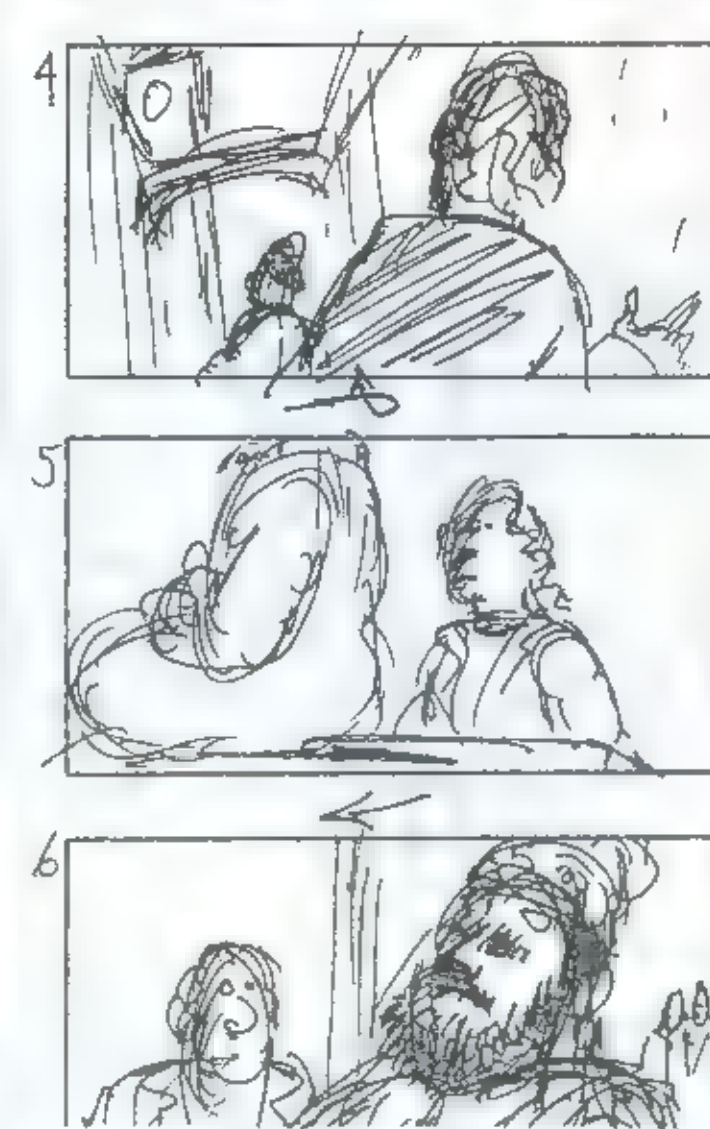
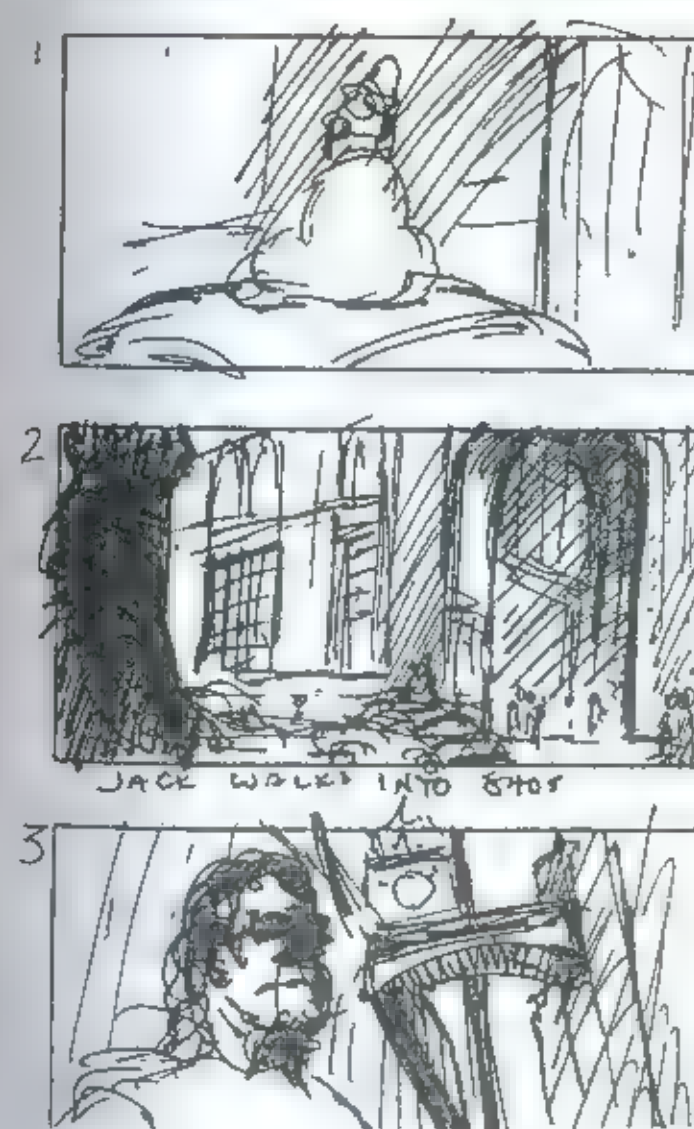
Одним из ключевых моментов был актер: нужно было найти человека твердого и серьезного, как Джефф Бриджес, потому что Робин в своей слащавости может зайти очень далеко и мне, скорее всего, будет его не остановить, потому что я в таких вещах крайне уязвим. В поисках героя я смотрел самых разных актеров — типа Рона Сильвера; собирался встретиться с Кевином Клайном, но тогда так и не собрался. В сущности, я хотел молодого Джека Николсона. В конце концов я как-то летел из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк, и в самолете показывали «Знаменитых братьев Бейкер» — там я и увидел Джеффа Бриджеса⁹. Я дожидаться не мог, когда самолет сядет, — так мне хотелось рассказать всем, что я нашел нашего героя. Мы взяли список актеров, который был составлен в самом начале, и обнаружили, что все имена там были набраны заглавными буквами и только одно



«Одним из ключевых моментов был актер: нужно было найти человека твердого и серьезного, как Джефф Бриджес»

строчными, — с самого начала все указывало на Джеффа. Его мы и пригласили; собственно, он давал нам гарантии, что мы с Робинсом не уйдем в какой-нибудь заоблачный идиотизм.

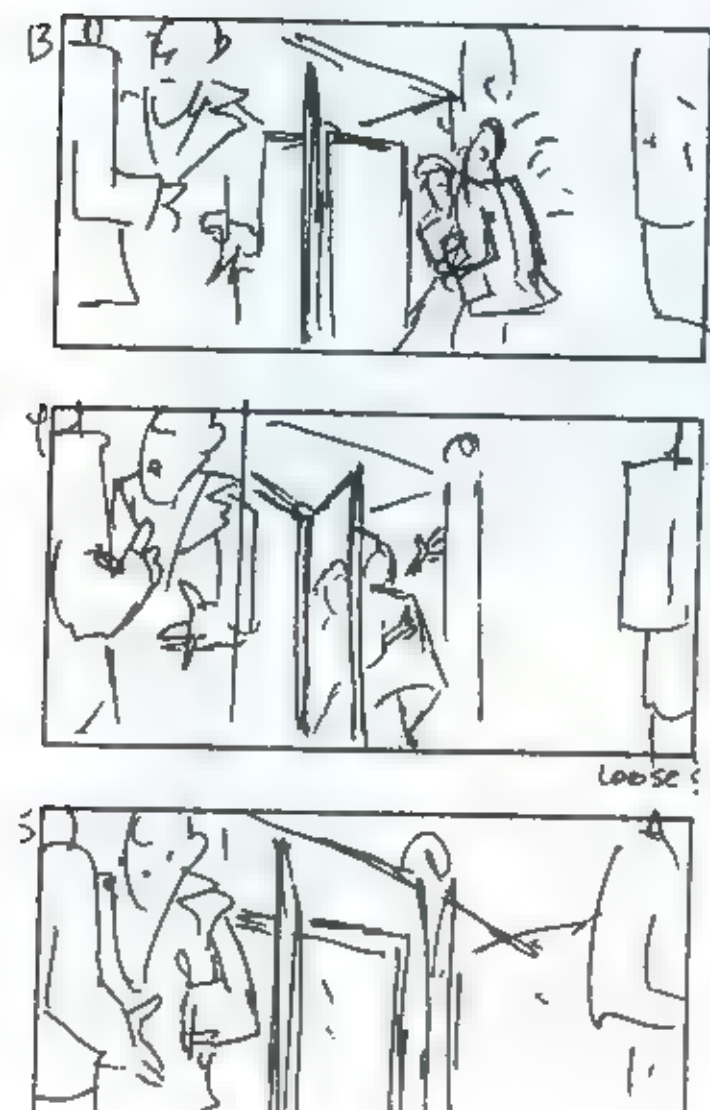
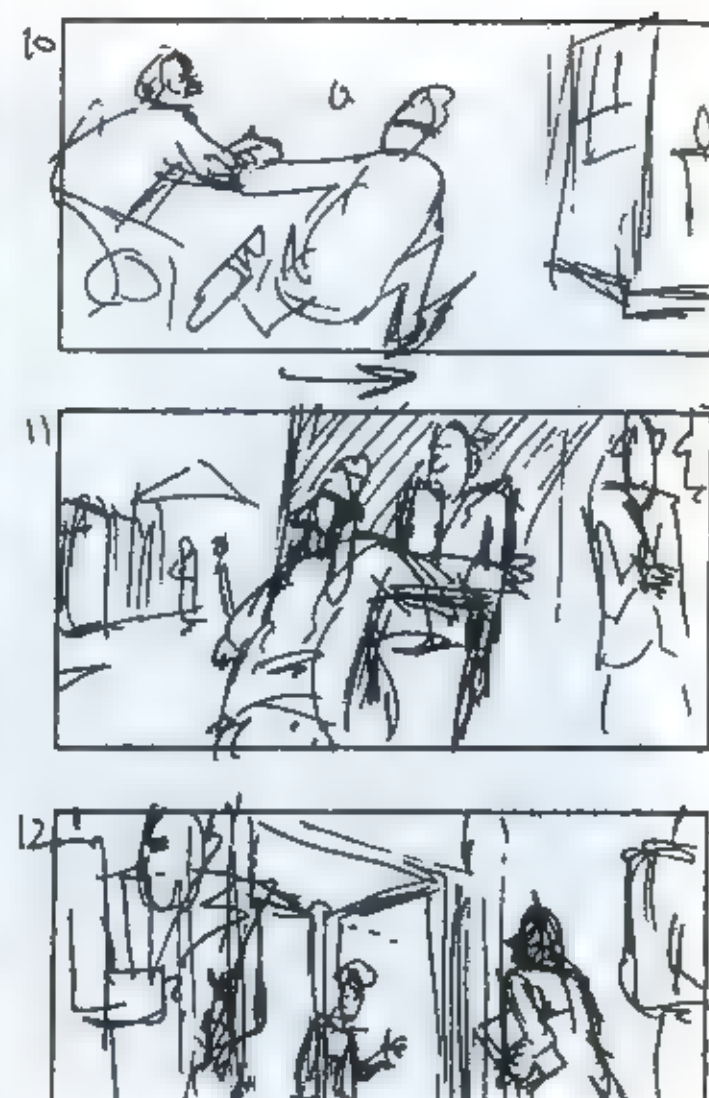
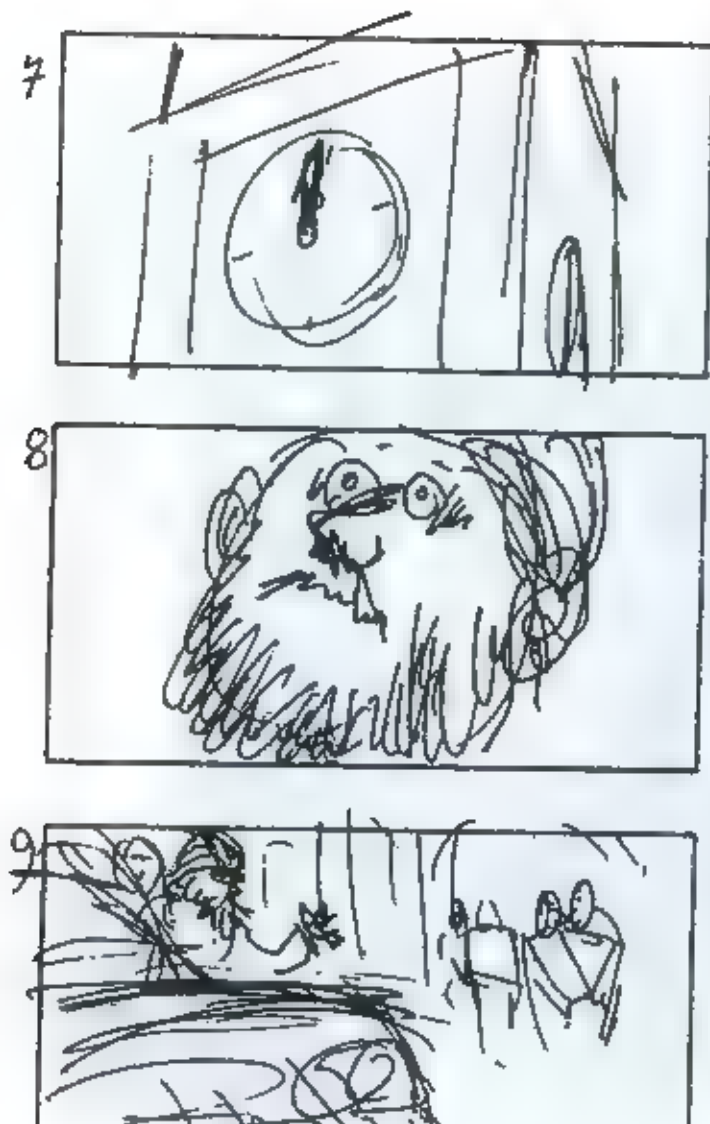
Он все время выступал сдерживающим началом; по отношению к Робину он работал как якорь, и получалось



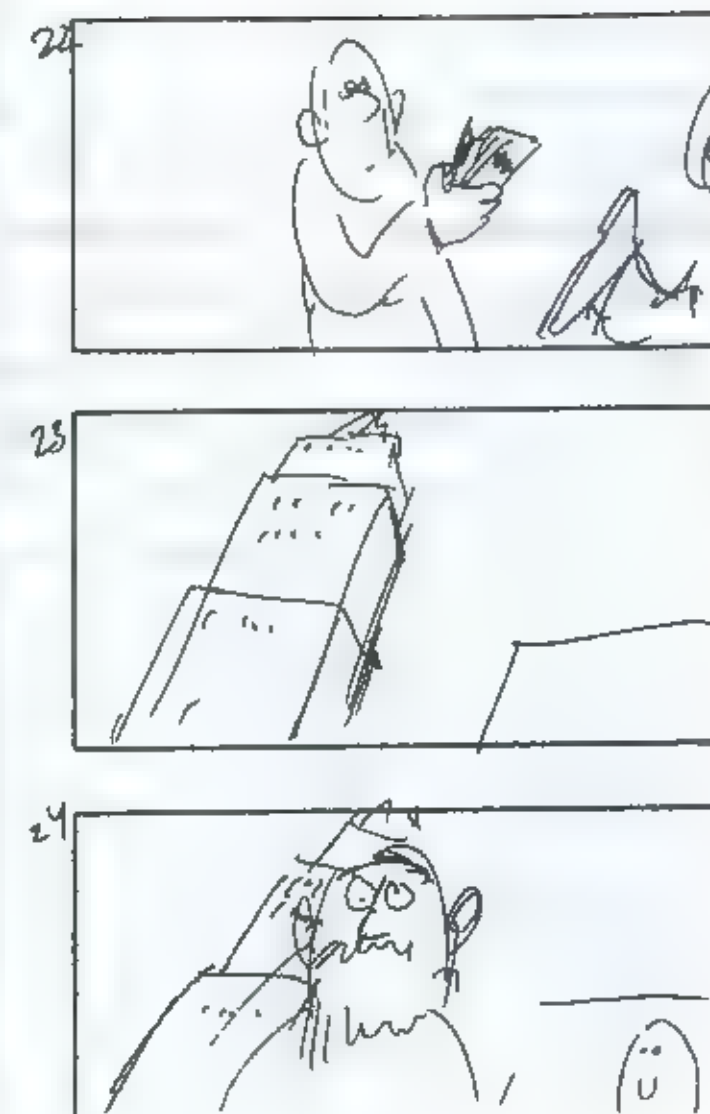
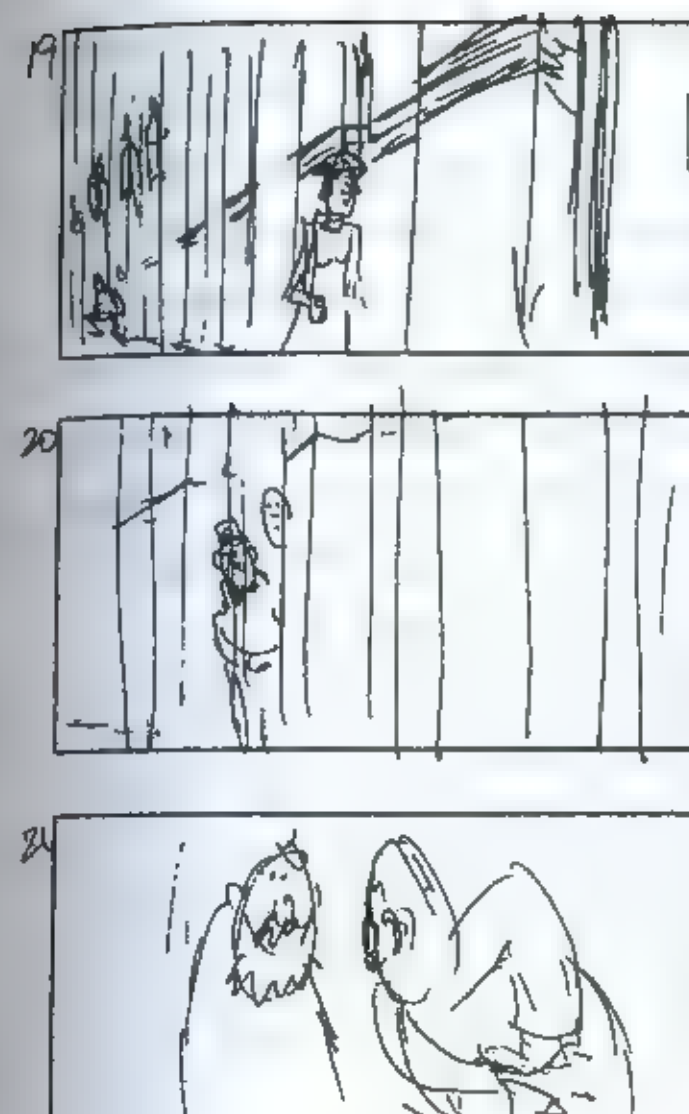
Робин Уильямс в роли перенесшего страшную трагедию Перри; игра Бриджеса выполняла по отношению к нему сдерживающую функцию

Раскадровки. «Король-рыбак» - первый фильм, который Гиллиам не стал отрисовывать полностью

Джек появляется в кадре



Наезд
Можно начать близко
ПНРМ/ТФК
Одним планом/монтажно



отлично. Джефф — актер очень медленный, дотошный; в первые две недели репетиций я даже думал, что мы допустили большую ошибку, — настолько ничего не получалось. А потом, в предпоследний день репетиций, мы работали над сценой, в которой он целует Мерседес и несет ее наверх в квартиру. Мы делали очередной прогон, и, когда они обняли друг друга, я вдруг понял: вот оно! — вот за что мы платим! За поцелуй на экране; нас не интересуют просто люди, нам нужно, чтобы целовались боги и богини. Джефф вдруг сразу превратился в своего героя, и все стало на свои места.

До этого фильма звезды появлялись у вас лишь в эпизодических ролях и съемки всегда происходили в Европе. Вас не смущала перспектива работы со звездами Голливуда у них на родине?

Актерам всегда нравилось со мной работать, и я знаю, что делаю это неплохо, но при этом меня никогда не считали специфически актерским режиссером. А тут как

раз был шанс отбросить все спецэффекты и сосредоточиться на четырех ролях, и по сравнению с тем, что я делал раньше, это никакой сложности не представляло. Собственно, это был самый легкий фильм за всю мою профессиональную жизнь, сплошное удовольствие. Может, я дурак и мне следовало бы продолжать снимать в том же духе; жизнь уж точно бы стала гораздо приятнее, но меня тянет к вещам более сложным. По крайней мере, можно было бы попытаться варьировать и, кроме странных фильмов, снимать еще и сентиментальные.

И еще одна вещь о «Короле-рыбаке»: на этой картине я впервые в жизни не пользовался раскадровками. Раньше я каждую деталь продумывал заранее, но в этот раз мне захотелось, чтобы ведущую роль сыграли актеры, чтобы фильм двигался за счет них, и я решил ничего заранее не рисовать. Мы провели репетиции, у нас родились какие-то идеи, потом мы переместились на площадку и уже там все распланировали. Взять хотя бы сцену разрыва Джеффа с Мерседес после того, как Робина пытались зарезать. Я придумал, как начать этот кадр, но, когда мы еще раз прогнали эту сцену на площадке, я от всех своих замыслов отказался, потому что исходил из того, что делали актеры. В итоге я поставил камеру на тележку и стал вокруг них ездить. С режиссерской точки зрения, этой сценой можно гордиться, потому что я нашел верное решение: камера встала в нужном месте и у актеров появилось пространство, чтобы делать то, что им нужно было делать, не конфликтуя с камерой. Мы все прекрасно станцевали, кадр длится четыре с половиной минуты до первой склейки. Для подстраховки я отснял для этой сцены дополнительный материал, но, когда мы вставили его в первый вариант монтажа, сцена утратила всю свою мощь. Эффект присутствия и неопределенности возникает, только когда оставляешь первоначальный план, с движущейся камерой и движущимися актерами, в течение четырех с половиной минут, — и первая склейка по-настоящему срабатывает.

Два дня назад я смотрел «Доктора Стрейнджлава» — так вот Кубрик тоже постоянно использует эти долгие

общие планы, когда ты просто висишь в воздухе, потому что то, что делают актеры, ни в какой пунктуации не нуждается¹⁰. Монтаж может решать множество задач, однако очень часто он сбивает напряжение. Раньше мне никогда не случалось работать в такой манере: я пытался реагировать исключительно на героев и не следовал никаким идеям, заранее сложившимся у меня в голове.

Как вы сначала собирались снимать эту сцену?

Я собирался начать с того, что Мерседес выходит и обнаруживает Джеффа, а начал с Джеффа, сидящего на диване задравши ноги, и этот кадр отлично встроился, потому что я знал: он пойдет сразу после сцены с избиением Робина. Лучше не придумаешь: одного только что жестоко избили, а другой сидит, болтает по телефону и хохочет. Когда мы в первый раз пустили эти куски непосредственно друг за другом, эффект был неожиданно болезненным: возникало ощущение, что этот парень полный говнюк. Но Джефф — персонаж обаятельный, так что, каким бы говнюком он ни был, аудиторию мы не теряли, что важно. Никогда не знаешь, как далеко можно зайти, не оттолкнув зрителя, но с Джеффом было ясно, что у меня неплохие шансы.

Где снималась картина? Судя по натурным съемкам, в Нью-Йорке?

Наполовину в Нью-Йорке, наполовину в Лос-Анджелесе. У нас было пять съемочных недель в Нью-Йорке, после чего мы по финансовым соображениям переместились в Лос-Анджелес. Сложнее всего мне было смириться с необходимостью работать с двумя разными командами. В Нью-Йорке народ подобрался сварливый и непростой, но я был прямо-таки потрясен, когда обнаружил, что у меня, оказывается, имеется репутация. Уж слишком уважительно они со мной обращались. Я уже говорил, что способен работать только в атмосфере взаимодействия и сотрудничества: в Нью-Йорке у меня три недели ушло на то, чтобы установить диалог с членами съемочной груп-

пы. Сначала они все пребывали в таком напряжении, что можно было решить, будто все американские режиссеры — фашиствующие диктаторы.

Разве они не воспринимали вас как иностранца?

Поначалу да, но потом я открывал рот, и всем становилось ясно, что им подсунули американца. Но они видели фильмы: «Бандитов времени», «Бразилию» и «Мюнхгаузена», видели, что каждый следующий крупнее и сложнее предыдущего, поэтому они решили, что имеют дело с настоящим авторским кино, где режиссер заранее прорабатывает все до малейшей детали. В Англии съемочные группы гораздо строптивее — такого почтения, как от американцев, не дождешься. В Англии всегда допытываются, что ты хочешь сделать и почему, и в ответ на такие вопросы нередко рождаются неплохие обоснования. В конечном итоге на «Короле-рыбаке» атмосфера сложилась замечательная — только в Лос-Анджелесе пришлось заново выстраивать отношения с новой группой. Интерьерные сцены снимались в основном в Лос-Анджелесе, за исключением сцен на Центральном вокзале и в китайском ресторане. На каждую из этих сцен у нас было по одной ночи.

Насколько жесткими были бюджетные ограничения?

Бюджет был двадцать четыре миллиона долларов, но снимать в Нью-Йорке, да еще с такими звездами, недешево, поэтому у меня было чувство, что мы снимаем малобюджетное кино. Кроме того, порой приходилось сталкиваться с большими проблемами, например с необходимостью развернуть движение по Мэдисон-авеню. Нам нужно было, чтобы машины двигались с севера на юг, потому что наш Замок по сценарию располагается напротив Центрального парка на Пятой авеню, где движение осуществляется с севера на юг. То есть пока мы снимали, в двух кварталах от нас собралась гигантская пробка, и забыть о ней было нельзя, потому что они все отчаянно сигналили. Кроме всего прочего, в Нью-Йорке, когда уже окончательно достанешь всех своими съемка-

ми, народ вызывает пожарных. Только выставишь сложный кадр, проложишь рельсы, подготовишься к съемке, как раздается сирена и появляются пожарные машины, которым нужно проехать ровно там, где ты только что проложил рельсы. Такая милая нью-йоркская шутка.

Сцену в китайском ресторане нам пришлось в последний момент снимать в Нью-Йорке, хотя планировалась она для Лос-Анджелеса, в связи с чем никаких репетиций мы не проводили. Это была единственная сцена, предусмотренная на случай непогоды на все время нью-йоркских съемок, — и студия охотно пошла на этот риск, хотя, если бы хоть что-то сложилось не так, как планировалось, виноватым оказался бы я. Мы снимали в парке, пошел дождь. Я решил переместиться в китайский ресторан, но там, за исключением замысловатой задней стены, никаких декораций не было. Мы тем не менее туда переместились, подготовили площадку, расставили все по местам — к часу ночи можно было начинать съемки.

Нужного оборудования у нас с собой не было, была только тележка для камеры; я решил начать с наезда, потом зафиксировать камеру и снимать дубль за дублем, пока все не отснимем. Все это делалось абсолютно без подготовки, никакого дополнительного материала с других ракурсов мы не снимали, разве что взяли покрупнее план с Мерседес и Джеффом. Потом Роджер Прэтт заметил отражения на столах, и поскольку я не знал, как закончить сцену, то решил отвести камеру назад и показать эти столы. Крана у нас с собой не было, поэтому, чтобы подвесить камеру, нам пришлось городить на тележке четырехногую структуру из балок, прямо как на заре кинематографа. Когда все это было сколочено, мы отъехали назад, и вся группа кинулась расставлять столы по местам. Получился отличный кадр с отражениями — да, собственно, весь этот день был чудесный, потому что мы придумывали какие-то трюки, буквально все изобреталось прямо на месте. Позже, при монтаже, добавились эти наплывы: чистая стилизация, однако очень уместная. Это была проверка на прочность, в итоге получилась сцена, которую многие считают своей самой люби-

мой в картине. Я вспоминаю этот день как увлекательное киноприключение.

Расскажите о съемках на Центральном вокзале. Вы в конечном итоге решили реализовать идею с вальсом, но в вашем распоряжении была только одна ночь. Трудно было справиться?

Около девяти вечера мы начали заносить съемочное оборудование, и после одиннадцати, когда ушел последний поезд, вокзал был в полном нашем распоряжении. Была приглашена тысяча статистов, их набирали в танцевальных школах по специальному распоряжению Гильдии статистов. К одиннадцати вечера на площадке находилось шесть или семь хореографов и аудиосистема была полностью налажена. И здесь нас поджидало два открытия. Во-первых, выяснилось, что среди статистов почти никто не умел танцевать вальс, поэтому вокзал пришлось превратить в гигантскую школу танцев. А во-вторых, обнаружилось, что в зале никуда не годная акустика: статисты не слышали ритма вальсов Штрауса, которые мы ставили, поэтому главный хореограф вынужден был забраться на лестницу с мегафоном и орать на весь зал: «Раз-два-три, раз-два-три».

Мне нужен был вид сверху, а в пространстве Центрального вокзала тысяча статистов смотрелась жалкой горсткой: помощник режиссера внизу с ног сбился, стараясь расставить этих статистов так, чтобы в кадре не торчал голый пол. Но к тому моменту было уже три часа ночи, а мы так и не сняли ни одной важной сцены, и это притом, что в пять надо было уже уходить. Джо Наполитано, помреж, с каждой минутой психовал все больше и больше. Первые помрежи обычно обожают массовки, потому что в крупных сценах им есть где себя проявить, но, если что-то не получается, они моментально слетают с катушек, им начинает казаться, что сцену уже не снять. Тут режиссеру нужно поймать момент и сказать: «Времени больше нет, начинаем снимать то, что есть, даже если сцена получается хуже некуда». Так мы

и поступили, но толком у нас ничего не вышло. Вид сверху можно назвать приемлемым лишь с большими оговорками; потом, когда мы спустились вниз, у нас оставалось всего полтора часа на съемку всех проходов и собственно вальсирования¹¹.

У меня было пять камер, я раскидал их по всему залу, и дело пошло живее. Было уже полшестого, начали прибывать поезда, нам давно пора было уходить, но мы только сдвинулись из центра зала к краю. В последнем кадре, где Робин ищет Лидию, он появляется уже на фоне реальных пассажиров и членов съемочной группы — при этом ежеминутно прибывали все новые и новые поезда. Уже семь, сотрудники пиар-отдела пытаются нас выдворить, я говорю Робину, чтобы стоял на месте с потерянным видом, пропускаю через кадр всю нашу команду — снято. Порой такие кадры лучше действительно снимать в панике, потому что у актера тогда нет шансов начать играть. Все сводится к директивам: «Заходишь, смотришь налево, смотришь направо, идешь дальше, с кем-нибудь сталкиваешься, человек падает, ты идешь дальше». На самом деле нам пришлось вернуться туда дня через два, чтобы доснять короткий кусочек из самого конца вальса.

Я слышал, у Барбры Стрейзанд ушло несколько съемочных дней, чтобы снять всего-то одну проходку по вокзалу в «Повелителе приливов»*, в картине этот эпизод мелькает почти незамеченным. А мы сделали длинную сцену, причем нам пришлось пользоваться световым оборудованием компании «Musco», которое, вообще-то, используется для освещения стадионов и которое нам к тому же еще и приходилось передвигать в течение ночи с одного конца вокзала на другой. Так часто бывает с моими картинами — появляется грандиозный замысел; чтобы реализовать его должным образом, требуется куда больше времени, чем отведено, но мы все равно за эту

* «Повелитель приливов» (1991) — экранизация бестселлера Пэта Конроя; Барбра Стрейзанд, режиссер и продюсер фильма, также сыграла в нем главную роль. По-русски фильм также известен под названием «Принц приливов».

идею беремся, и хоть результат получается небезупречным, в нем всегда есть жизнь, всегда чувствуется огромная энергия. Они никогда не станут «убойной» классикой, где все продумано, все на месте; как раз наоборот: у меня все строится на куче допущений, одно приводит в действие другое, на площадке полнейшая паника — и я счастлив, потому что обожаю такие моменты. Съёмочная группа сначала на меня злится, потому что им не дают времени на подготовку, а потом страшно гордится, потому что у них все получилось; потом они еще неделю ходят важные, как короли. Здесь еще важно, что им никто не ставит в вину разные погрешности, потому что на съемках ведь куча времени тратится на то, что группа переживает, как бы им чего не было, если что-нибудь вдруг не получится, и, соответственно, придумывает, как бы прикрыть свою задницу. Поэтому на съемки и уходит столько денег. Но если каким-то образом до них донести, что никто не собирается в случае чего катить на них бочку, что все понимают, насколько это было бы нечестно и неправильно, тогда у них появляется совсем другое отношение к работе.

Что было, когда вы переместились в Лос-Анджелес?

Ключевых специалистов мы оставили: второго оператора, начальников всех цехов. Главный по декорациям уволился, пока мы снимали в Нью-Йорке, потому что ему не позволили поехать с нами: ему сказали оставаться в Лос-Анджелесе и там заниматься декорациями. Пришлось набирать новых людей. Они делали все возможное, чтобы удержать процесс под контролем, и в итоге у них все получилось. В Лос-Анджелесе пришлось строить некоторые интерьеры. Некоторые удалось найти — как, например, психбольницу. Это помещение бывшего склада, в котором хранили грецкие орехи, — идеальное место для дурки!* В Лос-Анджелесе возникла

* Английское слово «орех» (nut) означает также «псих, чокнутый, придурок».

еще одна интересная проблема: как заставить статистов изображать жителей Нью-Йорка. В Лос-Анджелесе люди, выходя из лифта, ведут себя очень вежливо, они вообще двигаются по-другому. Нам приходилось специально просить их пихаться и толкаться. К счастью, первый помреж сам был ньюйоркцем, он моментально уловил разницу.

Кстати, помрежам на этой картине пришлось несладко, и, поскольку на моих фильмах такое происходит сплошь и рядом, я прихожу к выводу, что общей причиной этих сложностей является режиссер, то есть я сам! Все помрежи очень мне преданы, но у каждого в какой-то момент появляется ощущение, что съёмочный процесс находится под постоянной угрозой срыва, и каждый решает во что бы то ни стало спасти картину и начинает жертвовать собой. Джо Наполитано принес себя в жертву «Королю-рыбаку»: его настолько бесили продюсеры, которые никогда не давали то, что нам требовалось, или то, что нам хотелось, и урезали нам съёмочное время в Нью-Йорке, что к началу съёмок он был уже сам не свой. Он полностью утратил контроль над съёмочной группой, чего помреж никак не может себе позволить, потому что все свои расстройства он тут же срывал на них. Джо пришлось уйти еще в Нью-Йорке; Тони Скотт порекомендовал мне другого помрежа, Дэвида Макгифферта, он свое дело знал прекрасно. Он оказался в необычной ситуации: ему приходилось следить за соблюдением графика, который не он составлял, поэтому не чувствовал необходимости все время доказывать свою правоту. То есть в какой-то момент стало не вполне понятно, кто за что отвечает, но порой такие ситуации только идут на пользу. В любом случае нам в итоге удалось снова встроиться в график и держаться в пределах бюджета, что и было моей основной задачей на этой картине; правда, когда дело дошло до студии, дурацких ситуаций все равно избежать не удалось.

Как выяснилось, продюсеры скрывали от студии, что мы вышли из графика и, скорее всего, превысим бюджет. Все это выяснилось лишь за две недели до оконча-

ния съемок. Это известная голливудская уловка, и довольно опасная. В итоге устроили совещание со студийными продюсерами, все сидят, смотрят на меня. Но мне пришлось сказать, что на этот раз никакой моей вины нет, я ничего не скрывал. Нам требовалось пять дополнительных съемочных дней, однако студия заявила, что здесь необходим компромисс, и нам дали только четыре. Больше глупости, на мой взгляд, было не придумать: в четыре дня все равно было не уложиться. Нам, правда, это в итоге удалось — только им пришлось платить за шесть дней, потому что в последний день мы из студии не ушли и продолжали снимать всю ночь, пока не закончили.

Мы занимались макетом для переднего плана (нужен был вид замковой лестницы сверху), Роджер Прэтт полез наверх, потому что нам нужно было переделать конструкцию каркаса для приборов. Я полез за ним. А внизу полным ходом шла завершающая вечеринка; присутствовало все студийное начальство, все подряд заходили выпить. Хотелось крикнуть им сверху: «Народ, а съемки-то еще не кончились!» Мы вышли из павильона в пятницу на рассвете, солнце стояло уже высоко, было часов шесть или семь утра. В итоге студия могла считать, что съемки завершились в четверг, но, если учитывать доплаты за сверхурочное время, они потратили бы меньше денег, если бы дали нам пять съемочных дней. Самое опасное в этих играх то, что тебя принуждают лгать: приходится говорить, будто тебе нужно семь дней, поскольку знаешь, что все равно дадут пять. Я никогда такими вещами не занимался, но они все равно думают, что это предмет торга. На самом деле во время съемок мы перерасходовали бюджет за два или три дня, что еще ничего не значило, потому что потом нам удалось компенсировать перерасход в послесъемочный период. В конечном итоге в бюджет мы уложились.

Просто чтобы вы поняли, сколько в Голливуде несправедливости и тупости: что бы там ни делалось, все прикрывается словом «прецедент». Между прочим, это чуть не отразилось на зарплате оператора-постановщика Род-

жера Прэтта. До «Короля-рыбака» он снимал «Бэтмена»*, что вроде бы должно было обеспечить ему прочное положение в профессии. Но у него тогда еще не было агента, и если вы посмотрите на афиши «Бэтмена», не найдете ни единого упоминания оператора-постановщика, потому что это не было прописано у него в контракте. На «Бэтмене» Роджер получал до смешного мало, примерно треть от того, что полагалось в то время оператору его уровня. Я собирался платить ему ровно столько, сколько у нас в бюджете закладывалось на оператора-постановщика. Однако Гэри Мартин, глава продюсерского отдела, был против, потому что тогда получалось, что мы станем платить ему вдвое больше, чем он получал на последней картине, и это создаст опасный прецедент. Разразился страшный скандал, но в конце концов я победил: я завопил, начал топтать ногами и кричать, что или они берут Роджера, или я ухожу. Одно из важнейших для режиссера умений: знать, когда лезть в бутылку. В итоге Роджеру заплатили как следует, а Гэри Мартин, которого я сперва возненавидел, а потом постепенно полюбил, считал, что я повел себя гениально. Я отчаянно пытался доказать Голливуду, что я очень ответственный режиссер, что я все стараюсь делать в рамках бюджета, что бы им там про меня ни рассказывали.

И они вам в конце концов поверили?

В Голливуде все друг с другом консультируются, так что, когда я приступал к «Двенадцати обезьянам», сотрудники «Юниверсал» обратились к Гэри Мартину, и тот дал мне самую высокую оценку. Однако у финансистов — и не только у «Филм файнэнсез», но и у лондонского «Ллойда» — я так и оставался в черных списках. На «Двенадцати обезьянах» у нас был гарант, так вот в процессе переговоров они заявили, что «Король-рыбак» не считается, потому что это студийный фильм и там

* Имеется в виду фильм Тима Бертон с Майклом Китом в роли Бэтмена и Джеком Николсоном в роли злодея Джокера. Картина вышла на экраны в 1989 г.

гаранта завершения проекта не было. Мне нужно было уложиться в бюджет и на «Двенадцати обезьянах», чтобы они наконец убрали меня из своих черных списков, — столько мне пришлось биться, чтобы восстановить свою репутацию. Кстати, их отношение к студийным фильмам совершенно оправданно: бюджеты в студиях берут едва ли не с потолка. Они то и дело «корректируют» бюджеты, так что, даже когда фильм укладывается в бюджет, это совсем не тот бюджет, о котором шла речь перед запуском картины. Когда снимаешь независимый фильм, бюджет меняться не может: ты идешь в банк, получаешь деньги — и это все, что у тебя есть.

«Король-рыбак» — ваша первая картина, действие которой происходит в более или менее современном урбанистическом пространстве. Как вы решали художественно-постановочные вопросы?

Самое забавное, что я как раз хотел избежать всякой «постановочности». Мне очень не хотелось, чтобы в картине доминировала «художественность». Я пригласил Мела Бурна, художника-постановщика из Нью-Йорка. Он работал с Вуди Алленом, это прекрасный эксцентричный старик¹². Но проблема в том, что художники-постановщики любят заниматься художественной постановкой, так что моя работа состояла в том, чтобы сдерживать процесс и следить, как бы художественное решение не задавило собой весь фильм. Мне кажется, в этом смысле нам удалось свести все к средневековой сказочной тональности, как я ее себе представлял; все, на чем мы останавливали наш выбор, работало на поддержку этой тональности.

Но замок-то вам все-таки пришлось строить?

Мы искали обычный городской особняк — в сценарии речь шла именно об особняке — и поехали посмотреть на дом, в котором в тот момент снимал Вуди Аллен. По дороге я зачем-то вышел из машины и увидел этот замок на Мэдисон-авеню. Это здание старого арсенала — на рубеже веков появлялось много таких построек. От

оригинального здания сейчас остался только фасад, внутри находится школа. И тут Роджер говорит мне: «Смотри, замок мы нашли». На что я не задумываясь отвечаю, что это мы снимать не будем, потому что именно такого замка все от меня и ждут. Целый месяц ушел на то, чтобы меня убедить, причем Роджер очень старался. Он то и дело повторял: «Да брось ты, Терри, тебе же именно этого и хочется!» — но я не желал делать то, что мне хочется, — тупое упрямство, попытка убежать от того, что по-настоящему любишь. Этот замок казался чем-то слишком очевидным, недотягивающим до того уровня абстракции, на каком представлен, например, стерильный замок, где живет Джек: сама идея, что мы попадаем куда-то и обнаруживаем, что это *и в самом деле* замок, казалась слишком простым ходом, и я счастлив, что мы в итоге на нем и остановились, потому что сработал он замечательно.

Для этой картины мы ничего специально не изобретали; мы выбирали уже существующие здания и пытались составить из них мозаику. Огромное удовлетворение мне доставил просмотр фильма в Нью-Йорке в компании местных жителей. У них как будто впервые открылись глаза: после просмотра они стали восторгаться собственным городом, рассуждать, какой он на самом деле волшебный, как много там мест и вещей, которых они раньше не замечали. Собственно, ради этого я и взялся за картину — чтобы открыть людям глаза. Я до сих пор встречаю ньюйоркцев, которые первым делом меня спрашивают, действительно ли в городе есть замок.

Когда мы искали, где поселить наших бомжей, мы наткнулись на реальный картонный городок под Манхэттенским мостом, там действительно жили бездомные. Вид у этого городка был фантастический, больше всего это напоминало рисунки Пиранези¹³. Мне сразу же понравилась идея коробочного городка, устроенного в тени мощных железобетонных конструкций, картина вредителей, облепивших сами устои империи; мы познакомились со многими обитателями этого городка. В основном там жили ветераны вьетнамской войны, которые так и не смогли



Картонный городок под Манхэттенским мостом:
«Вид у этого городка был фантастический,
больше всего это напоминало рисунки Пиранези»

вернуться к мирной жизни после всего пережитого. У них там были телевизоры, которые они подключали к фонарям, были отхожие места — ужасно грязные и вонючие, было специальное место, где они жарили мясо, от дождя и от снега их в какой-то степени защищал мост. Большинство были черные, но был один белый парень с редкими зубами, которого все звали Крокодил Данди, и был еще Ларри, главарь, — если бы он захотел, то с легкостью мог возглавлять какую-нибудь крупную корпорацию. Очень собранный, крайне проницательный человек. Он к нам обратился с такой речью: «Мы бездомные, но не бессильные. Наркоманов среди нас нет. Говорите, чем вам помочь, и мы с удовольствием поможем».

Мы поручили им следить за порядком и присматривать за оборудованием. Еще они должны были охранять площадку от парня из Нью-Джерси, которого все звали Отсосом: под мостом накапливались машины, которые полиция стаскивала с расположенного рядом шоссе

Рузвельта, и этот Отсос периодически появлялся и забирал их себе на запчасти. Нам хотелось, чтобы в той сцене, где панки избивают Джеффа, в кадре было побольше машин, поэтому мы послали Крокодила Данди с ребятами охранять свалку от набегов Отсоса. За неделю до начала съемок под мостом мы заехали проверить, все ли в порядке, и вместо коробочного городка обнаружили ровное место. Народу надоело, что Ларри ими командует, произошла дикая драка, а потом Ларри вернулся и спалил весь городок. Пришлось нам подвозить картон и фанеру — иначе они бы еще долго восстанавливали свои норы.

В этом чувствуется какая-то ирония. У вас не было ощущения, что вы паразитируете на чужом горе?

Да мы чуть с ума не посходили по этому поводу. Как социально ответственные граждане, мы преисполнились глубокого чувства долга и пригласили кучу бездомных в качестве статистов. Но из этого тоже ничего хорошего не вышло. Вот вам, наверное, кажется, что участвовать в киносъемках страшно интересно. А они тупо засыпали на месте или болтались, где им вздумается, а когда нужно было снимать, их было не доискаться. В конце концов пришлось нанимать специальных статистов, которые изображали бездомных. С бездомными не так все просто. Ты даешь им денег и просишь что-нибудь сделать, но еще не факт, что они станут с тобой работать. Здесь все сложнее. Но мы попытались, и я благодаря этому многое понял.

Как бы вы охарактеризовали общий операторский стиль картины? После небольшого перерыва, отмеченного работой с Ротунно, вы вернулись к сотрудничеству с Роджером Прэттом, однако при этом «Король-рыбак» в кинематографическом отношении не имеет ничего общего с «Бразилией».

В первый же съемочный день я решил, что мы будем снимать в духе вестернов Серджо Леоне, — не знаю, насколько этот замысел воплотился в реальность. Почему я так решил, тоже не знаю — просто пришла мне в голову

такая идея. Наверное, всем режиссерам в какой-то момент становится скучно, и они начинают снимать так, как стал бы снимать режиссер, которым они восхищаются, — просто чтобы убедить себя, что они тоже снимают серьезную картину. В каких-то случаях это получается, в каких-то — нет, и тогда результатом являются бессмысленные кадры, как, например, у Скорсезе в «Славных парнях», когда он в сцене в ресторане дает двойной, оптический и физический, наезд на Бобби де Ниро с Рэем Лиоттой¹⁴. Не знаю, о чем он думал, когда снимал этот кадр, но можно с уверенностью сказать, что работа камеры этот эпизод не усилила; это был чистый маньеризм.

Не могу с вами согласиться. Мне кажется, в этой картине в каждой сцене имеется особый операторский прием, который либо как-то соотносится с воспоминаниями рассказчика об этих событиях, либо раскрывает подоплеку происходящего, перенося нас в сознание персонажей.

Конечно, у этого приема могут быть объяснения, но для меня как зрителя он не сработал. В этих нарочитых приемах интересно вот что: они всегда оправдывают то, чем мы занимаемся. Можно сказать, что мы ввели тот или иной прием из интеллектуальных или академических соображений, а вот работает ли он — это совсем другой вопрос. Порой приступаешь к сцене, так и не решив, что с ней нужно делать, поэтому берешь какой-нибудь прием, запомнившийся в другом фильме, и повторяешь. Иногда такие вещи получаются, иногда нет. Особенно мне нравится, когда прием берется совершенно неподходящий, но в итоге срабатывает — в такие моменты начинаешь что-то понимать. На самом деле режиссер не всегда помнит, почему он снял ту или иную сцену так, как он ее снял, хотя во время съемок какие-то объяснения чаще всего имеются. В «Славных парнях» есть еще одна сцена, которую мы с Марти как-то обсуждали: Рэй Лиотта заходит к своей девушке, а у нее в комнате наркотики. Он снял эту сцену одним планом, собственно, для того, чтобы сделать ее интереснее. У него, очевидно, было очень мало времени,

снимать с разных точек он не мог, поэтому он и начал дергать камеру туда-сюда. В данном случае отлично дергал, сцена получилась живая.

В такие моменты ты уже настолько внутри фильма, что теряешь ощущение общего замысла.

Дэвид Лин, наверное, включал магнитофон и не приступал к съемкам, пока не наговорит на пленку все свои соображения по поводу сценария, потому что, когда снимаешь, довольно часто забываешь, в чем смысл той или иной сцены. В такие моменты он включал магнитофон и выяснял, что в этой сцене имеется в виду. Со мной это случается постоянно: съемки в самом разгаре, а ты вдруг соображаешь, что делаешь совсем не то, что нужно. В «Короле-рыбаке» есть сцена, которую я был вынужден переснять: когда Джеффа избивают панки и Робин приходит ему на помощь. У меня ничего не получилось, потому что я снимал ее с двух точек зрения. Обычно в сцене есть главный герой, и я идентифицирую себя с этим персонажем, а тут сразу два главных героя, и, когда у нас дело дошло до этой сцены, я стал снимать сразу с двух точек зрения. Но ведь эта сцена должна быть подана с точки зрения Джеффа: мне потом пришлось к ней вернуться и сделать несколько дополнительных кадров, чтобы это подчеркнуть. Во время съемок я просто терял время: я снимал и снимал, и со стороны казалось, что я прекрасно понимаю, что делаю, тогда как на самом деле я ничего не понимал, потому что пытался стать двумя персонажами одновременно, а это неразрешимая дилемма.

Построение верной эмоциональной геометрии — одна из основных задач режиссуры.

Это ее ключевой момент. В «Короле-рыбаке» мне нужно было справиться всего с четырьмя персонажами, но каждого нужно было понять. Одна сцена мне страшно нравится: когда Аманда в первый раз приходит домой к Мерседес. Они обе театральные актрисы, и мне было интересно посмотреть, как они справятся с первым выходом.

Аманда входит и начинает обследовать комнату: не оставляет без внимания ни одного предмета, до всего дотрагивается, распространяет свое присутствие буквально на все. А Мерседес просто стоит неподвижно, прислонившись спиной к двери: она скованна, она все время насто-роже, она смотрит, что за кукушка пытается обосноваться у нее в гнезде. И это абсолютно соответствовало персонажам. Так я эту сцену и снял: одним общим планом, чтобы было видно, как каждая играет свою роль. Я уже говорил, что на этой картине я учился снимать по-другому, учился наблюдать за актерами, учился не вмешиваться там, где они сами все делают правильно. Слишком часто приходится видеть картины, в которых всю работу выполняет камера, потому что героев просто нет.

Где вы монтировали?

Здесь, в Британии, я добился, чтобы это было прописано в контракте; монтировала Лесли Уокер. Лесли — британская Тельма Шунмейкер; кроме того, мне хотелось, чтобы картину монтировала женщина, хотелось более эмоционального подхода к монтажу. Отчасти я стремился к этому, чтобы иметь возможность контролировать самого себя и не скатиться к тому, что я уже делал. Но в то же время я хотел, чтобы она поддержала те мои черты, которые я стремился раскрыть в этой картине. Именно это Лесли и сделала. У нее замечательное чувство персонажа, ей удалось придать повествованию невероятную эмоциональную интенсивность, так что мне не было никакой нужды доказывать, что я «умный». Не знаю, сталкиваются ли с подобными вещами другие режиссеры, но я человек разносторонний, и я приглашаю к сотрудничеству тех людей, которые способны поддерживать или проявить те из моих качеств, которые мне хочется показать в данном проекте. Я всегда об этом думаю, когда затеваю новую вещь.

Когда дело дошло до позиционирования «Короля-рыбака», столкнулись ли вы с обычной для себя проблемой, что

картина не попадает ни в один из привычных жанров? Думаю, ее можно определить как «терапевтический миф» — только вот вряд ли такая характеристика выглядит привлекательной.

Зато она, судя по всему, верная. Я никогда не занимался изучением душевных болезней, но мне хотелось верить, что героя Робина и в самом деле можно было вывести из кататонии, притащив ему этот «грааль». Мне казалось, что это правильно, хотя никаких оснований так думать, кроме чисто инстинктивных, у меня не было. Потом мне рассказывали, что Дейв Кросби из группы «Кросби, Стиллз и Нэш» связался с Ричардом Лагравенезе после выхода фильма и рассказал, что он сам прошел через ту же самую трагедию, что и персонаж Робина. Его жена погибла в автокатастрофе, и ему даже не удалось с ней попрощаться: десять лет он просидел на наркотиках и алкоголе, потому что не мог смириться с ее смертью, не мог справиться с чувством вины. Фильм довел его до слез, он рыдал и рыдал, пока эти слезы не смыли все, что накопилось у него на душе: это был полный катарсис, и он говорит, что с тех пор не прикасался ни к наркотикам, ни к алкоголю. Похожий опыт был и у одного из членов нашей съемочной группы. Помню, в рецензиях нас обвиняли в излишней сентиментальности, в голливудской легковесности, но ведь эти два случая произошли на самом деле, то есть на каком-то уровне фильм прозвучал абсолютно правдиво.

С концовками была отдельная интрига. Студию бы вполне устроило, если бы фильм кончался этим хоровым представлением в психбольнице: в этой сцене Джефф с распущенными волосами определенно самый красивый человек на земле. И все бы ничего, но я обещал Мерседес, что он к ней вернется, что у них тоже будет этот момент, — ей, правда, пришлось дать ему пощечину, а потом обниматься с ним под каскадом кассет с порнофильмами. Потом появилась концовка с двумя героями в парке, и это было уже слишком. Я был уверен, что нам не удастся закончить картину тем, что Джефф

с Робинот лежат голые на траве в Центральном парке. Мы хихикали, когда снимали эту сцену, потому что она казалась совершенно нелепой и чересчур жалостливой. Я не думал, что ее можно будет поставить в картину. Просмотр первого варианта монтажа меня совершенно переубедил, и я счастлив, что оказался не прав. Потом, исключительно ради смеха, мы добавили четвертую концовку с фейерверком — чисто голливудский музыкальный финал. Многие нас за это критикуют, но лично мне эти многочисленные концовки представляются оправданными. И точка.

Критики пеняли на то, что мы несерьезно обращаемся с «серьезными общественными проблемами», как будто проблему бездомных и сумасшедших можно обсуждать исключительно в серьезной и торжественной манере. Серьезность и торжественность в наши намерения не входили. Мы снимали современную сказку, и ей присущи все недостатки современности.

Как обстояли дела с кассовыми сборами?

Прекрасно. Для «Тристар» это был второй по прибыльности фильм в тот год, он уступил только «Капитану Крюку»*. Мы заработали больше, чем «Багси»**, — сборы у этой картины были чуть больше, но зато бюджет превышал наш в два раза. Номинаций мы тоже получили немало. Когда Мерседес получила «Оскара», я отправил ей факс (вместо положенных по традиции цветов), в котором писал: «Теперь можно только катиться вниз по наклонной плоскости, твоей карьере пришел конец», и эти слова оказались почти пророческими. Я ненавижу награды, потому что о мастерстве там речь не идет; единственное, что они могут, — это привлечь внимание к тво-

* Семейная сказка Стивена Спилберга по мотивам истории о Питере Пэне тоже вышла на экраны в 1991 г. В этой картине снялись Дастин Хоффман, Робин Уильямс и Джулия Робертс.

** Гангстерская история режиссера Барри Левинсона с Уорреном Битти и Харви Кейтелем в главных ролях, получившая в 1991 г. два «Оскара».

ему фильму. Но я доволен, что Робин получил «Золотой глобус», а Ричард, если не ошибаюсь, премию кинокритиков Лос-Анджелеса, что сразу же сделало его модным сценаристом. Обидно, ведь фильм мог бы собрать гораздо больше. Мы оставались на первом месте в течение пяти недель и намного опережали другие картины, но только в кино тогда никто не ходил, потому что шли игры Мировой серии по бейсболу и параллельно слушания по делу судьи Верховного суда Томаса¹⁵. В этом весь шоу-бизнес.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ По книге «Снеговик» детского художника и писателя Раймонда Бриггса к тому моменту уже был сделан мультфильм, с огромным успехом прошедший на «Канале-4» в 1982 г. Книга «Фунгус-привидение», своего рода андеграундные комиксы для детей, в которых рассказывается о привлекательно-отвратительном представителе нечисти, вышла в свет в 1990 г.

² Независимый продюсер Джоэл Сильвер (р. 1952) более всего известен сериями боевиков «Смертельное оружие» и «Крепкий орешек», однако он занимался также и связанными с комиксами темами: «Байки из склепа» (телесериал, 1989) и «Гудзонский ястреб» (1991).

³ Агентство Си-эй-эй (Creative Artists Agency), имеющее репутацию наиболее влиятельной организации, представляющей интересы актеров и режиссеров в Голливуде, было основано в 1975 г.

⁴ Кинокомпания CiBy-2000 (предполагается, что по-французски это название звучит как «Си-би-Де Милль») была основана в 1992 г. и выпустила ряд картин, получивших восторженные отзывы критиков, а порой и коммерческий успех (например, «Пианино» и «Тайны и ложь»).

⁵ «Семейку Аддамс» поставил в 1991 г. режиссер Барри Зенфельд.

⁶ Книга Голдмана «Приключения в кинобизнесе» (1983) излагает циничный, однако широко распространенный взгляд на сценарную работу в Голливуде.

⁷ Овиц был одним из основателей Си-эй-эй и в то время возглавлял агентство.

⁸ «Мадам де...» («Серьги Мадам де...», 1953) — предпоследний и, вероятно, самый глубокий и элегантный фильм Макса Офюльса.

⁹ Главные роли в картине Стива Кловса «Знаменитые братья Бейкер» (1989) исполняют Джефф Бриджес и его родной брат Бо Бриджес, а также актриса Мишель Пфайффер.

¹⁰ «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил бомбу» (1963), реж. Стэнли Кубрик.

¹¹ Впоследствии при создании спецэффектов количество видимых сверху вальсирующих пар удвоили.

¹² Мел Бурн работал у Вуди Аллена, начиная с картины «Энни Холл» (1977) и заканчивая фильмом «Дэнни Роуз с Бродвея» (1984), был художником-постановщиком ранних фильмов Майкла Манна — «Вор» (1981) и «Охотник на людей» (1986); непосредственно перед «Королем-рыбаком» Бурн поставил «Роковое влечение» (1987) и «Обратный ход» (1990).

¹³ В серии гравюр Джованни Баттиста Пиранези «Фантазия на тему тюрем» (1745) представлена мрачная и запутанная картина социального дна.

¹⁴ Де Ниро и Лиотта сидят в профиль к камере по разные стороны стола, и одновременно с работой трансфокатора камера приближается к ним, отчего постепенно исчезает глубина изображения.

¹⁵ В октябре 1991 г. общественное внимание было приковано к сенатским слушаниям по делу судьи Кларенса Томаса, выдвинутого в Верховный суд, но обвинявшегося при этом в сексуальных домогательствах.

**«Дефективный детектив» в сценарных муках;
нерассказанная «Повесть о двух городах»;
сорвавшиеся с цепи «Двенадцать обезьян»;
ранний кинематограф
в проекте «Последняя машина»
и участие в художественной выставке
«Зачарованный»**

Вы надеялись, что, если вам удастся уложиться в бюджет с «Королем-рыбаком», перед вами откроются двери Голливуда. Что произошло на самом деле?

Вы, наверное, думаете, что, когда мы с Ричардом Лагравенезе пришли в студию «Тристар» по поводу следующего проекта, они приняли нас с распростертыми объятиями и спросили, что мы хотели бы сделать? Как бы не так. Мы пришли к ним с рассказом Филипа Дика (мы не собирались его снимать, а хотели только подготовить сценарий), и они от нашего предложения отказались¹. Тогда мы предложили «Дефективного детектива», но они и эту идею отклонили. Я начал злиться. По каким правилам они играют? Я продолжал думать, что им нужны деньги, сборы, успех у критиков и прочие подобные вещи; мы всего этого добились, однако карт-бланш нам все равно никто не предлагал. Нам даже и не нужен был карт-бланш как таковой — мы просто хотели, чтобы нам дали возможность подготовить следующий проект. Я никак не мог поверить, что Голливуд настолько лишен всякой рациональности и прагматизма, притом что, по их меркам, это я был иррационален и лишен прагматизма. Я доказал, что я вовсе не был неуправляем; мы сделали успешный фильм. Теперь уже можно заняться проектом,

который нам интересен? Нет, это, по всей видимости, было невозможно. Им были не вполне понятны мои новые проекты.

В Голливуде существуют аксиомы, на которые все постоянно ссылаются: фантастика не идет, вестерны непопулярны. Потом появляется успешный фильм в одном из этих жанров, но аксиому он не опровергает; успех в данном случае лишь исключение, подтверждающее правило.

Так и есть, все время одно и то же. Я все время думаю, что начинаю понимать, как это место устроено, и могу играть по их правилам. Я упражняюсь в том, чтобы заставить Голливуд профинансировать какую-нибудь картину в моем духе, — затея может показаться сумасшедшей, но где еще найдешь столько денег. Первый проект был даже не такой дорогой. Дик всегда был одним из моих любимых писателей, и я подумал, что ни одну из его книг до сих пор не сняли как надо; для этого нужна особая восприимчивость, которая, как мне кажется, у меня есть. Но нет. Ничего.

И тут они предложили мне массу своих проектов. Я стал жертвой успеха. У меня был голливудский агент, и я снял фильм по чужому сценарию — эти два обстоятельства открыли шлюзы для других сценариев; поток пошел. Кое-какие из них были интересными, я начал отвлекаться. В какой-то момент я стал заниматься проектом «Веселые мелодии» — там речь шла о человеке, который превращается в мультяшного персонажа. Идея забавная: в реальной жизни герой был легким, уравновешенным человеком, разве что не слишком глубоким, а потом он в буквальном смысле становится двухмерным и в нем начинают проявляться вульгарные мультяшные черты. Стоит ему увидеть женщину, как у него тут же отпадает челюсть и высовывается язык. Все это смешно, но я мучился над тем, чтобы придать этой истории хоть какой-то вес. Помимо дешевых шуток, в ней должно было быть что-то еще. Эту проблему нам так и не удалось

разрешить. В конечном итоге с этой задачей более-менее справилась «Маска»².

Со мной все время повторяется одна и та же история: я берусь за студийный проект и начинаю уводить его в своем направлении — в нем появляется какой-то трагизм, или он становится чуть более умным, или тема начинает проявляться с чуть большей определенностью; а поскольку проект, как правило, оказывается дорогостоящим, студия от него отказывается. Если проект дорогой, он обязательно должен быть безмозглым, а если в нем есть о чем подумать, он должен быть дешевым. Я то и дело попадаюсь в эту ловушку: по их понятиям, я ни рыба ни мясо. Они начинают нервничать, потому что не понимают, по какому разряду мои проекты следует проводить.

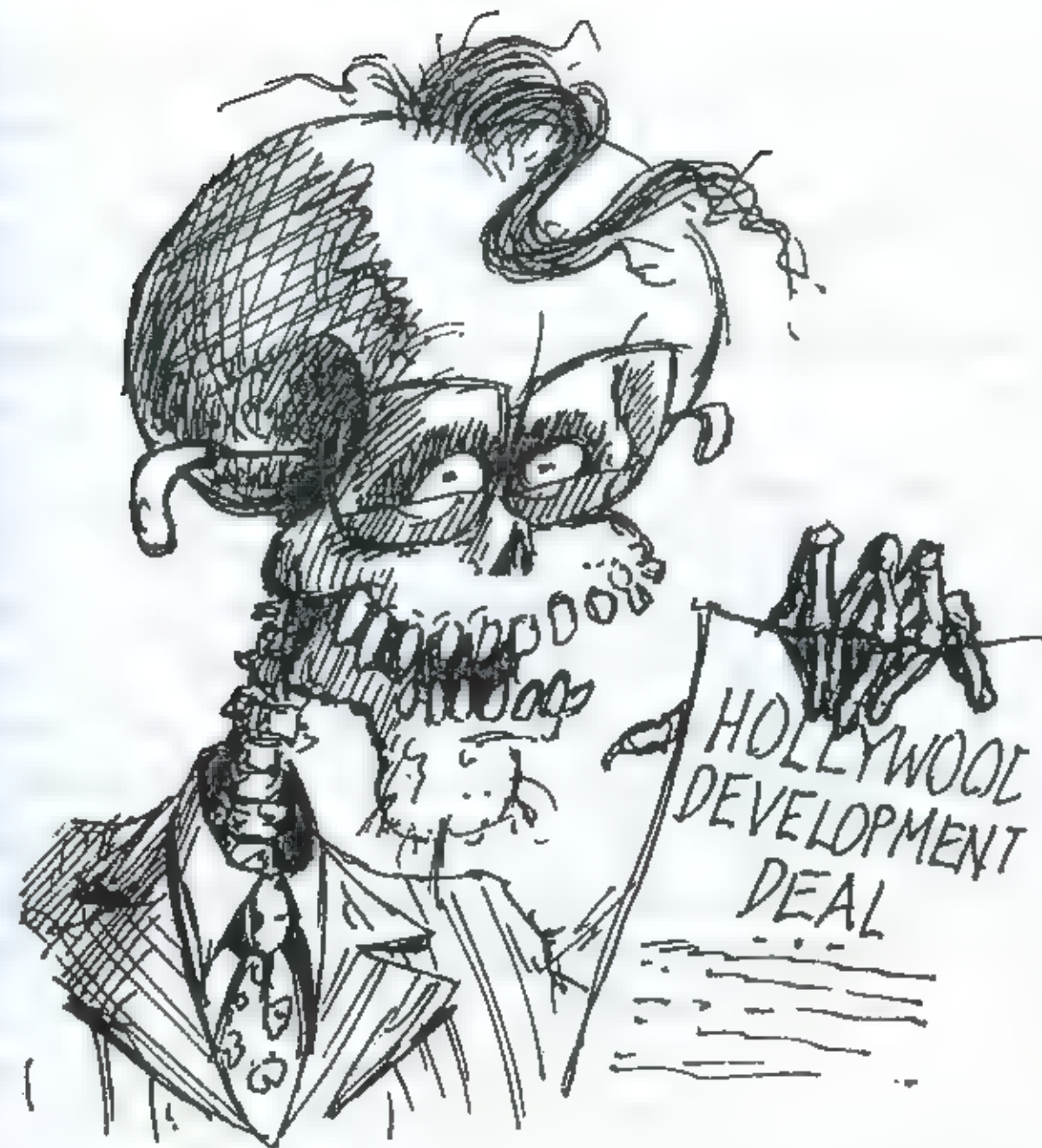
Как начался ваш любимый долгосрочный проект «Дефективный детектив»?

Точный порядок событий я не помню. Могу только сказать, что через некоторое время после завершения «Короля-рыбака» я понял, что хочу делать именно этот проект. Я решил, что мне следует сделать что-нибудь самостоятельно. Мое эго взбалтало; снять хороший фильм по чужому сценарию было ему мало. Этому противному маленькому эго нужно было показать, что у него тоже есть кое-какие идеи, его собственные; ему хотелось продемонстрировать, что эти прекрасные идеи способны разнести вдребезги всю эту планету и радикально изменить мир. Я полез в свои старые записные книжки периода «Бандитов времени» и «Бразилии» и начал разбираться с идеями, накопившимися за эти годы. Но как упорядочить этот хаос? Началась битва. Все, что я пишу, имеет биографическую подоплеку — в том смысле, что я выражаю то, что чувствую, — и в тот момент я чувствовал себя старым и подавленным; ничего хорошего я в этом мире не видел: я наблюдал, как миллионы людей производят горы дерьма, в то время как все хорошее немедленно гибнет. И вдруг у меня оформилась идея: я пред-

ставил себе нью-йоркского полицейского средних лет, который переживает нервный срыв, в результате чего переносится в мир детских фантазий, где все происходит по детским правилам, — и ему приходится как-то в этом мире устроиваться.

Я призвал Ричарда [Лагравенезе], и мы начали ходить кругами, пытаясь продать эту вещь. Кто может взять полицейского средних лет, нервный срыв и мир детских фантазий? Скотт Раден посоветовал нам обратиться в «Парамаунт»: «Там заправляет Брэндон Тартикофф, и я сделаю все, чтобы вы разговаривали до тех пор, пока он не скажет „да“». Мы пошли в «Парамаунт», и он согласился. Бинго! У нас образовался проект. Потом Брэндон Тартикофф исчез там, где исчезают все начальники, и вместо него появляется Шерри Лэнсинг. Теперь у нас с Ричардом есть сценарий плюс новый босс, только Шерри очень смущает наша идея и она совсем не желает ее понимать.

Тогда я впервые в жизни оказался в аду сценарного развития: нужно было дожить до пятидесяти двух лет и стать сложившимся режиссером, чтобы пережить то, что люди обычно переживают в самом начале своей карьеры. Самое плохое во всех этих сценарных мучениях то, что никто не говорит «нет»: все это время ты живешь надеждой. Тебе хочется сделать этот проект, и они водят тебя за нос. Это продолжалось два или три года; я думал, что у меня хватит сил, чтобы сопротивляться и не давать изменить сценарий в угоду властям предрежающим только ради того, чтобы снять этот фильм. Мы упорно продолжали работать над сценарием, но я не ладил со Скоттом, который пытался вмешиваться в творческий процесс. Ему хотелось чувствовать себя причастным, а я в этом был как раз не заинтересован. Его работа ограничивалась добыванием денег — и точка. Мы думали, что доведем проект до реализации, мы договорились с Ником Нолте и Дэнни де Вито, мы составили бюджет, мы ходили на какие-то совещания, и все время казалось, что нам говорят «да», — однако ничего не происходило. Я опять попал в самый разгар продажи студии. Компа-



Голливудский контракт на написание сценария
«Я впервые в жизни оказался в аду доработки сценария:
нужно было дожить до пятидесяти двух лет»

ния «Виакон» пыталась купить «Парамаунт», и все студийные усилия были сосредоточены исключительно на этом.

Никаких иллюзий по поводу этого проекта у меня не осталось, и я отложил его в сторону. Самое странное, что, когда я вернулся к нему после «Двенадцати обезьян» и прочел, что мы сделали, я понял: сценарий никуда не годится. Он сильно пострадал от наших попыток вносить какие-то изменения: мы думали, что не пытаемся никому угодить, в то время как на самом деле начали скатываться куда-то не туда. Потом, на Рождество 1996 года, я вытянул из стопки более раннюю версию сценария — и это была потрясающая вещь. От хорошего крепкого сценария нас отделяло всего несколько шагов, а мы по-

тратили месяцы, двигаясь в ложном направлении; я был очень встревожен, когда обнаружил, какое огромное влияние на меня оказывали обстоятельства, пока я продолжал думать, что повлиять на меня невозможно.

Но ведь вы никогда раньше не оказывались в подобной ситуации.

На других картинах у меня была удивительная свобода. Когда запускаешь независимый проект, ты просто придумываешь идею, создаешь на ее основе сценарий, а потом начинаешь искать деньги. В данном случае все было ровно наоборот. С самого начала ты имеешь дело с голливудскими начальниками; они твою картину делать не желают, но в то же время не хотят выпускать проект из рук: а вдруг, не дай бог, кто-нибудь другой его реализует и фильм окажется успешным. С независимым проектом проще: всегда можно найти кого-нибудь, кто сегодня смотрит на вещи точно так же, как и ты, — и проект реализуется. Когда работаешь со студией, ты вдруг понимаешь, что, пытаясь изменить проект и протолкнуть его сквозь систему, ты разрушаешь именно то, что намеревался сделать. С «Королем-рыбаком» это почти что случилось. Пока меня не привлекли к проекту, им занималась студия «Дисней». И Ричард Лагравене — поскольку это был его проект — стал дописывать сцены, в которых Джек похищает Грааль, разъезжая по городу на роликовых коньках. Ты пытаешься сделать все возможное, чтобы фильм запустили в производство, и тем самым уничтожаешь собственный замысел. И мне, как новичку, пришлось пройти через весь этот сценарный ад, ровно когда у меня случился кризис среднего возраста.

В начале девяностых у вас были и другие проекты. Ходили слухи, что вы собираетесь снимать «Дон Кихота».

Верно, еще одна визуализация классического произведения, и опять Доре — на меньшее я не согласен³. Я написал сценарий в соавторстве с Чарльзом Маккео-

ном, и мы вели переговоры о постановке с компанией CiBy-2000.

Помню, что, когда я привлек вас к участию в проекте «Последняя машина» в 1994 году, вы говорили, что в скором времени должны начать работу над «Повестью о двух городах».

Сценарий этого фильма был практически готов, можно было приступать к работе. Интересно, что все три проекта — «Повесть о двух городах», «Дефективный детектив» и «Двенадцать обезьян» — заканчиваются тем, что главный герой кончает самоубийством или приносит себя в жертву: у меня было ощущение, что я притягиваю к себе весь этот трагизм. Как бы то ни было, имелся замечательный сценарий, который написал здешний человек, Дон Макферсон. Это были «Унесенные ветром» за авторством Чарльза Диккенса; в этом сценарии был размах, он был кинематографичен, там присутствовали мотивы трагические и романтические — словом, мне он безумно нравился. Паула Вайнштейн, продюсер, работала над этим проектом уже года два, подгоняя его под Мела Гибсона; единственным недостающим звеном в ее сложном раскладе был режиссер. Уж не знаю, по каким причинам, но избранным в тот момент оказался я; мне устроили встречу с Мелом, мы поладили. Тогда мы с Паулой и Доном начали думать, как собрать деньги.

Полезным финансовым фактором было то, что Рой Баттон, глава Британского отделения «Уорнер бразерс», а в прошлом — второй помреж на «Мюнхгаузене» (хотя он и недолго продержался на этой позиции), пытался построить большие стационарные декорации для исторических фильмов на студии «Пайнвуд». Идея заключалась в том, чтобы отбить их стоимость производством сразу нескольких картин, потому что в тот момент велись разговоры еще о нескольких исторических фильмах; мне эта идея нравилась, потому что этой стране давно уже нужны постоянные декорации⁴. Мы обсуждали детали этого

проекта и ждали, когда Мел закончит «Мэверик»* и примет окончательное решение. Но шли месяцы, и мы начали понимать, что стали заложниками человека, которому поступает масса предложений и который не знает, чем именно он хочет заняться. В конце концов проблема свелась к выбору между нашим проектом и картиной «Храброе сердце», и он решил, что хотел бы снова попробовать себя в режиссуре**, а мы, получается, потратили впустую несколько месяцев. Если я принимаю решение заниматься каким-то проектом и начинаю о нем думать, то вкладываюсь в него полностью и пустое ожидание сводит меня с ума.

На тот момент — при участии Мела Гибсона — мы могли бы запустить этот проект с бюджетом в шестьдесят миллионов, проблем не было. Однако, когда Мел отказался, пришлось копаться в поисках других актеров. Я просмотрел массу людей и остановил свой выбор на Лайаме Нисоне: его как раз номинировали на «Оскар» за «Список Шиндлера», и он тогда был нарасхват. Мы с Паулой прошлись по бюджету и утрамбовали его до тридцати одного миллиона, добавив собственных денег и сократив все, что только можно, сохраняя те же производственные затраты, что и в версии с Мелом Гибсоном. Дальше пошли встречи с представителями студии. Они рассказали нам, как высоко ценят наши усилия по удешевлению проекта, однако возьмутся за этот проект с Лайамом Нисоном в главной роли только при бюджете в двадцать шесть миллионов. То есть Мел Гибсон шел за шестьдесят миллионов, а Лайам Нисон только за два-

* «Мэверик» (1994) — комедийный вестерн Ричарда Доннера по мотивам одноименного телесериала Роя Хаггинса (сериал шел в 1950-е гг.). Главные роли в фильме сыграли Мел Гибсон, Джоди Фостер и Джеймс Гарнер.

** В картине «Храброе сердце» (1995), повествующей о шотландской войне за независимость при короле Эдуарде I, Мел Гибсон выступил сразу как режиссер и исполнитель главной роли. Фильм получил десять номинаций на «Оскар» и выиграл пять из них, включая награду за лучший фильм. Режиссерский дебют Гибсона состоялся в 1993 г.: он поставил картину «Человек без лица» по одноименному роману Изабель Холланд.

дцать шесть, притом что это один и тот же фильм, — все остается неизменным. На каждом из нас висит ценник. Плохая шутка.

Тут я окончательно разозлился и решил, что нет никакого смысла иметь дело с этими людьми. У них есть проект, они сохраняют те же производственные затраты, однако реалистичного бюджета не дают. Они, видимо, думали, что Лайам замечательно смотрелся в фильме про холокост, там у него была большая группа поддержки в виде шести миллионов погибших евреев, но это еще не делало его настоящей кинозвездой. Я старался задержаться в проекте, мне дали список актеров, участие которых студия готова была одобрить: Том Круз, Брэд Питт и Мэтью Макконехи. Интересный список: первым идет Том, суперзвезда, и запуск любого фильма с его участием сразу же гарантирован; потом идет Брэд, его непосредственный престолонаследник, однако еще не проявивший себя в полной мере; а потом идет почти неизвестное имя, однако они считают, что он достигнет тех же высот, и готовы на него поставить, пока его еще можно пригласить задешево. Джонни Депп мне кажется куда более интересным актером, но они его даже не рассматривали, потому что он, по их понятиям, слишком много снимался в некоммерческом кино⁵.

Примерно в это время вы сняли рекламный ролик для компании «Найк». Как это вышло?

Брат Майкла Кэймена заведует крупным рекламным агентством в Нью-Йорке. Он человек очень приятный, к тому же мне предложили крупную сумму: приезжай и снимай. Реклама была забавная, снять это все было несложно, и я подумал: «А почему нет?» Однако этот опыт навсегда отвратил меня от рекламы, как это обычно и бывает. Самое противное в этих рекламных роликах то, что их очень легко делать. Мне казалось, я поступаю аморально, поскольку все дело сводится к тому, чтобы взять кучу денег и сделать незначительную работу, — хотя все этим занимаются. Даже Скорсезе сни-

мал рекламные ролики для «Армани»⁶. У меня странное отношение к рекламе. При всем пуританстве, от которого я не могу избавиться, так как постоянно думаю о том, что реклама делает с человеком, я понимаю, что сам по себе рекламный ролик является формой искусства. Нельзя ругать всю рекламу подчистую, потому что есть совершенно гениальные ролики, и я думаю, что лучшие образцы возникли здесь, в Британии. Лучшие ролики чаще всего не соответствуют своему прямому назначению, то есть не способствуют продажам продукта. Мне ни разу не удалось вспомнить, что там рекламируется, я только помню, что видел гениальную последовательность образов.

Вы полагаете, что художественный кинематограф требует иного подхода и других навыков?

Конечно, разница огромная: в одном случае тебе дается тридцать секунд, чтобы рассказать историю, а в другом — два часа. Для меня эти вещи особых трудностей не представляют, потому что снимать ролик — все равно что делать мультфильм или «пайтоновский» скетч: реклама должна быть короткой, сжатой, легкой в производстве. Но эта работа не доставляет мне удовольствия — она не стоит затраченного времени, это лишь вопрос денег.

Вы активно пользуетесь компьютером — и для решения графических задач, и для сочинительства. Какую роль вы сыграли в производстве CD-ROM-а «Пустая трата времени по Монти Пайтону»?

Не могу сказать, что я много занимался этим проектом, хотя в каком-то смысле выступил его инициатором. Я познакомился с Бобом Эзрином, человеком очень разносторонним (он музыкант и одновременно продюсер альбомов «Пинк Флойд»), который в тот момент занимался организацией компании по производству интерактивных компакт-дисков. Меня идея заинтриговала — мне казалось, что компакт-диски дают возможность найти иные способы повествования. В интерактивной среде ис-

тории не обязательно должны быть линейными; они могут быть совершенно случайными, там обеспечиваются мгновенный доступ и неожиданные сопоставления. Я так ни одного компакт-диска и не сделал, но думаю, что в этой технологии есть нечто, с чем еще никто толком не работал: речь идет о том, как совместить две вещи, чтобы получить нечто новое.

Полагаю, что этот интерес является следствием вашей работы в технике анимированного коллажа, где можно вручную связывать и противопоставлять любые образы как в пространстве, так и во времени. Однако ваши слова снова напомнили мне об Эйзенштейне, с его попытками понять тайну киномонтажа. Он понимал, что в монтаже дело вовсе не в том, чтобы обрезать и склеить пленку в нужном месте, — вопрос в том, как образы «перетекают» один в другой. Уверен, что он был бы поклонником интерактивных технологий.

Я много думаю об этой идее, много о ней говорю, однако на деле я так ничего и не достиг, потому что не могу найти людей, усматривающих в этой технологии тот же потенциал, что и я. В подобных проектах я участвую как автор идеи, как руководитель и наблюдатель, но это идет не от сердца.

Сердце отдано традиционному кинематографу.

Это то, чем я занимаюсь, несмотря на массу разочарований, с этим занятием связанных, потому что большую часть времени попусту растрачиваю свою жизнь. Если бы я не был таким маньяком, если бы не был так сильно захвачен определенностью своих интересов, я бы мог сделать гораздо больше всего, а я месяцами жду решений по поводу «Дефективного детектива» и ничем другим в это время толком не занимаюсь. Станный подход. Я напоминаю себе Шарля де Голля, который удалился от дел, сидел в своей деревеньке и ждал, когда Франция его призовет⁷. Я стал Шарлем де Голлем кинематографа: на самом деле, мы даже родились в один и

тот же день, 22 ноября; впрочем, Билли Джин Кинг* тоже родилась в этот день — так что, может быть, я Билли Джин Кинг кинематографа. В какой-то своей части я необычайно терпелив; мне кажется, что я всех пережду, тогда как другая часть — сплошное неистовство и вечные попытки добиться немедленной реализации всего, что я придумал.

Как после стольких лет фрустрации вам удалось запустить «Двенадцать обезьян»?

Барри Айзексон, британец, работавший в компании «Юниверсал», подсунул мне этот сценарий. Мне он показался гениальным. Чак Ровен, продюсер, стал приезжать в Лондон: он был преисполнен энтузиазма и проявил незаурядную хватку. И конечно же, мне нравилось то, что написали Дэвид и Джан Пиплз. Самое смешное, что женой Чака была Доун Стил, которая возглавила студию «Коламбия» во времена «Мюнхгаузена»⁸.

Это был не тот случай, когда я готов сказать: «Я сделаю эту картину любой ценой». Но порой это даже хорошо, потому что самозабвенная страсть не обязательно приводит к исполнению замыслов. Я снял картину Ричарда Лагравенезе, теперь я собирался снимать фильм Дэвида и Джан Пиплз. Я воспринимал себя как человека, стоящего на службе чужого проекта. В других картинах я тоже стою на службе проекта, но проект — это я сам. Все, что заложено в «Двенадцати обезьянах», было мне понятно и близко. Не знаю, как писался сценарий, но в Штатах мне встречались люди, которые читали сценарий, а потом посмотрели готовый фильм и пришли к выводу, что я полностью его преобразовал. У меня такого впечатления не сложилось; наверное, бывают сцена-

* Билли Джин Кинг (р. 1943) — американская теннисистка, выигравшая 12 турниров Большого шлема в одиночном разряде и 16 турниров в парном. Наибольшую известность ей принес матч, вошедший в историю как «Битва полов»: в игре, состоявшейся в 1973 г., Билли Джин Кинг победила Бобби Ригтса, тогдашнего чемпиона Уимблдонского турнира среди мужчин.

рии, которые люди просто не умеют читать, а я умею — в этом вся разница.

Какое мнение сложилось о вашей работе у авторов сценария?

Не думаю, что придуманное мной сильно отличалось от того, как представляли себе конечный результат Дэвид и Джан; мы поддерживали контакты на протяжении всего рабочего периода. Между нами произошла только одна ссора, причем по поводу совершенной глупости, которую они неверно истолковали. Речь шла о сцене, в которой бандиты набрасываются на Рейли и Коула, и он одного из них убивает. На самом деле у меня он убил обоих, но в конечной версии нам пришлось лысого бандита оставить в живых: там не понятно, дышит он или нет, поэтому при озвучении я добавил короткий стон, вздох и — аллегро, он остался в живых, хотя на самом деле был, конечно, убит. Мы переругались, потому что Дэвид или в данном случае, скорее, Джан считали, что, если Коул убьет негра, который пытался изнасиловать Рейли, мы получим сцену, сомнительную с политической точки зрения, мол, выйдет, будто Рейли отдается Коулу, потому что тот спас ее от столь ужасного изнасилования. Я сказал, что в сцене видится совсем другое: при просмотре не возникает ощущения, что она там бьется, вся такая одинокая, а он въезжает на белом коне и вызволяет ее из лап насильника, после чего она падает уже в его объятия. Я действительно думал, что в сцене ничего этого нет, но, когда они посмотрели отснятый материал, им показалось, что именно это там и происходит, после чего мы долго спорили. Пришлось нам вставить этот стон, чтобы умиловить Дэвида и Джан: им казалось, что иначе Коул совсем превратится в киллера, а меня, если честно, все это не сильно беспокоило, так что я не стал ничего доказывать — сцена и так совершенно дикая, как ни крути.

Когда новости об актерском составе «Двенадцати обезьян» просочились в прессу, многие решили, что Гилли-

ам и в самом деле продался Голливуду. Как туда попали Брюс Уиллис и Брэд Питт?

Сначала я предложил Ника Нолте и Джеффа Бриджеса, потому что они замечательные актеры, но студия сказала, что с ними этот проект не запустит. И я отстранился от проекта. У меня был такой подход: я готов это сделать, если у нас будет возможность в этом проекте распоряжаться, но уже по первым проблемам с кастингом стало понятно, что распоряжаться по своему усмотрению я не смогу. Я встал и вышел вон. Через несколько недель мне позвонили и сказали, что свою заинтересованность выразил Брюс Уиллис. Я подумал: «Ага!» Я долго обсуждал с Дэвидом и Джан, сможет ли он сыграть эту роль. Я встречался с Брюсом, когда подбирал актеров на роль в «Короле-рыбаке», которую в итоге сыграл Джефф; Брюсу действительно очень хотелось поработать со мной, мы провели приятный вечер. Собственно, меня заинтриговала та сцена в «Крепком орешке», где он вынимает стекло у себя из ноги, пока разговаривает с женой по телефону, — там видно, что он плачет. Брюс мне сказал, что этого в сценарии не было, что он сам это придумал, — мне эта



Двое ненормальных: Брюс Уиллис и Брэд Питт хотели расширить свои амплуа и боролись за право сыграть в «Двенадцати обезьянах»



Уиллис и Стоу как последние романтики:
«В нашей картине „Головокружение“ создавало свой собственный римейк»

сцена нравилась. Поэтому когда появилась перспектива пригласить его в «Двенадцать обезьян», я сказал: «Давайте с ним поговорим».

Мы с Чаком отправились в Нью-Йорк, встретились с Брюсом и провели с ним целый вечер. Меня предупредили о его окружении, о людях, которые то и дело вмешиваются в съемочный процесс, и я прямо заявил ему, что, если он собирается сниматься в этой картине, с окружением придется расстаться, что ему придется полностью себя изолировать, стать монахом и раствориться в роли. Вечер оставил приятное впечатление; ему очень хотелось сниматься, и он был настроен решительно. Я подумал, что сейчас самое время его приглашать: он уже заработал достаточно денег, чтобы чувствовать себя уверенно, и пытался проявить себя как актер, то есть с готовностью отдавался в руки режиссера. Эта дверь приоткрылась для него после «Криминального чтива»: в этом фильме ему кое-что удалось показать, и теперь он хотел двигаться дальше⁹.

Вас убедила его игра в «Криминальном чтиве»?

Я думаю, он нормально там сыграл. В отличие от многих, я не увидел там ничего экстраординарного. Однако мы договорились попробовать на наших условиях. Собственно, раньше я старался не приглашать звезд только потому, что не хотел, чтобы они диктовали мне условия при работе над фильмом. Распоряжаться должен я, ну то есть фильм должен все время находиться под контролем. А поскольку Брюс обратился к нам как соискатель и настрой у него был правильный — он хотел, чтобы ему дали шанс, — я решил, что ну и прекрасно, пусть играет.

Когда дело дошло до роли доктора Рейли, мы сели за стол и начали выписывать фамилии, как это обычно и происходит. И как только прозвучала фамилия Мэдлин Стоу, вопрос был решен. Я встречался с ней, когда мы пытались запустить «Повесть о двух городах», и она мне очень понравилась. Она красивая, забавная, умная, и она раскатисто, по-лошадиному, смеется, что полностью противоречит ее внешности.

Дальше мы стали думать, кто должен играть Джеффри, и кто-то предложил Брэда Питта. Сначала я думал, что он эту роль не сыграет: ни одной убедительной роли я у него не видел. Но заведующий актерским отделом считал, что Брэд справится: когда-то давно он видел какую-то его роль, из которой было понятно, что он сможет. Я не был в этом уверен, поэтому мы продолжали поиски. Потом мне позвонили и сказали, что Брэд хочет встретиться и что он в скором времени будет в Лондоне. Как выяснилось, его интересовала роль Коула, что и в самом деле имело смысл, — это герой немногословный, поэтический, задумчивый. Я сказал, что эта роль уже занята, и Брэд заявил, что *на самом деле* ему хотелось бы сыграть другую роль, — все они такие, эти чечеточки. Я на это заявление не купился. Но он тем не менее приехал в Лондон, мы пошли обедать, и он мне понравился. Он пытался доказать, что сможет сыграть эту роль, поэтому старался быть легким, забавным. Я начал думать, что, может, он и сыграет, но все равно не был до конца

уверен. У меня на примете было еще несколько человек, и я продолжал колебаться. Потом мы встретились с Брэдом еще раз, и я согласился. Ему, как и Брюсу, очень хотелось что-то доказать, и я решил, что это здорово. Мне всегда нравились люди, стремящиеся преодолеть сложившиеся вокруг них стереотипы.

Затем начался долгий процесс тренировок. Я отправил Брэда к педагогу, чтобы тот поставил ему речь, и уже после нескольких занятий Стивен Бриджуотер (до этого он работал с Джеффом Бриджесом на «Короле-рыбаке») взмолился о пощаде: «Терри, чем я это заслужил? У него ничего не выйдет. За дыханием он следить не умеет, у него ленивый язык, и он совсем не занимается».

И как вы отреагировали? В фильме Питт говорит с молниеносной скоростью и ведет себя соответственно.

Мы просто продолжали с ним работать. Сначала заставили его бросить курить, потом стали появляться какие-то подвижки, и Стивен сказал, что у Брэда все получится, что он почти в этом уверен. Меня лично больше всего доставало то, что Брэд должен был отправлять мне кассеты с записями своей речи, чтобы я мог следить, как продвигаются занятия, а он этого не делал, поэтому я с каждым днем нервничал все больше и больше. Я продолжал думать, что совершил большую ошибку, и до самых съемок не мог найти себе места, вспоминая, что отказал людям, которые могли блестяще сыграть эту роль. В студии, естественно, никогда бы не поверили, что я испытываю такие колебания по поводу Брэда Питта. Все, наверное, думали, что я гоняюсь за кинозвездами, тогда как на самом деле я пошел на огромный риск, потому что оба пытались сделать прямо противоположное тому, что они обычно делают, чем, собственно, меня и подкупили. Кто бы мог подумать, что такая картина прорвется сквозь все голливудские заслоны?

Проблема, однако, состояла в том, что, пока мы запускали наш проект, «Водный мир» грозился мало-помалу потопить всю студию¹⁰. Там съемки полностью вышли

из-под контроля. У нас были твердый бюджет в двадцать девять с половиной миллионов и две суперзвезды, но нам тем не менее не давали зеленый свет. Все были заняты исключительно «Водным миром», начальство еженедельно летало на Гавайи, но было, конечно же, поздно: поезд уже тронулся. Чак тем временем вел очень умную политику, постоянно выбивая из студии какие-то деньги на поддержание проекта; постепенно накопилась критическая масса, и мы начали снимать. Формально нам, кажется, так и не дали зеленый свет: фильм запустился сам собой.

Что не могло не печалить, ведь по сравнению с той безудержной расточительностью, которую студия проявляла по отношению к «Водному миру», наш проект по производственным расходам классифицировался как малобюджетное кино. Но поскольку у нас было две кинозвезды, съемочная группа никак не могла взять в толк, почему на сами съемки денег так мало. На самом деле Брюс работал по минимальной ставке, то есть едва ли не бесплатно, а Брэд согласился на полмиллиона. Но при этом группе было не объяснить, что звезды на нашей картине не особенно много зарабатывают, поскольку в глаза бросаются главным образом разные бонусы: у Брюса, например, были большой трейлер и целый спортзал на огромном грузовике, который повсюду за нами таскался. Из-за Брюса и Питта за нами следовал целый обоз, включая огромную армию охранников, — но мы при этом снимали малобюджетное кино.

Вам тем не менее удалось пригласить несколько знакомых британцев в съемочную группу, сформированную из американских специалистов.

Роджер Прэтт был оператором-постановщиком, Мик Одсли приехал потом монтировать, и Ян Келли отвечал за все видеоборудование; однако правила игры не предполагали возможности пригласить кого-либо еще, я должен был довольствоваться местными специалистами. Основные цеха возглавляли люди из Лос-Анджелеса, Нью-Йорка или Лондона, все остальные были местными.

Мы отправились в Филадельфию и Балтимор, потому что в сценарии речь шла именно об этих городах, и уже на месте обнаружили, что ни Дэвид, ни Джан в этих городах никогда не были. Подобные вещи меня всегда страшно веселят. У меня буквалистский подход: в сценарии написано «Балтимор» и «Филадельфия» — значит, едем в Балтимор и Филадельфию. А потом обнаруживается, что для авторов это просто выбранные наобум географические названия. Когда мы дошли до того, что Коул и Рейли целую ночь едут из Балтимора в Филадельфию, выяснилось, что там всего два часа езды, то есть никакой необходимости ехать целую ночь не было!

Вы читали что-нибудь из серии про «Холистическое детективное агентство Дирка Джентли»?¹¹ Я, судя по всему, стал холистическим режиссером: просто хожу кругами — и все постепенно начинает вставать на свои места. Мы совершенно случайно попадаем в этот город, и вокруг нас сразу же что-то затевается. Обнаруживается, что мэр Филадельфии — большой друг кинематографа, потому что он знает: если его город попадет на киноэкраны, это очень хорошо для филадельфийского имиджа. Когда мы там снимали, к нам все время подходили с одним и тем же вопросом: где лестница, по которой взбегал Рокки, — на самом деле это ступени художественной галереи¹². Филадельфийский Комитет по делам кинематографа оказывал нам всяческую помощь. Нам позволили снимать в муниципалитете, конференц-центре и в прочих необычных зданиях, которые были в распоряжении городских властей. То, что город находился в упадке, нам только помогало.

В картине ведь доминирует ощущение ностальгии по утраченному, печаль по поводу обреченной цивилизации; и вот перед нами Филли, бывшая столица страны, две огромные пустые электростанции, ставшие бессмысленными после того, как вся промышленность ушла в послевоенное время на запад. Осталось огромное количество всего, что может пригодиться только таким людям, как мы, и это ощущение прекрасно сработало в картине.

По сути, с тем же подходом снималась и «Бразилия»: смесь реальных, главным образом брошенных, построек и смелые декорации архитектурного размаха.

Да, как в «готовом» искусстве*. Ты ищешь реальные места, чтобы замкнуть их в некую реальность — пусть это и не реальность в буквальном смысле слова. Скажем, наша психиатрическая лечебница была на самом деле тюрьмой. Современные психиатрические больницы не такие, они больше похожи на офисы, но мне хотелось снять именно это место потому, что оно мне нравилось и потому, что создавало верный настрой. Потом я придумал объяснение своему выбору: сцена будто бы дается с точки зрения Коула, а он, возможно, шизофреник, то есть не соображает, что реально, а что — нет; он находится в помещении с тремя ответвлениями, с тремя арками, через которые можно сбежать, но не знает, в какую податься и каким путем идти, потому что ощущает себя потерянным в этом мире. На самом же деле меня просто заинтересовало само помещение. В работе я руководствуюсь исключительно инстинктом, у меня нет потребности объяснять себе, почему какие-то вещи создают верный настрой, а какие-то — нет; точнее, мне не требуется никакого другого объяснения помимо того, что они *просто создают верный настрой*. Но для других все равно приходится придумывать причины и объяснять.

А если другие предложат иные, отличные от ваших, причины и объяснения?

Когда предлагают, я просто соглашаюсь. Они создают собственную версию картины. В этом отношении у меня

* «Готовое» искусство, или «найденные объекты», или «реди-мейд» — практически синонимические термины, отсылающие к художественной практике, в которой статус произведений искусства придается волей автора обыкновенным вещам, не создававшимся специально с этой целью. Автором метода «найденных объектов» в истории европейского искусства считается Марсель Дюшан, который в 1913 г. представил на выставке велосипедное колесо, а в 1917 г. попытался выставить писсуар (как скульптуру под названием «Источник»).

нет никаких собственных инстинктов; готовая картина принадлежит любому, кто захочет ее посмотреть, а каждый, кто смотрит, создает своим просмотром иную версию фильма. Но мне тем не менее нравится вставлять туда какие-нибудь не вполне понятные вещи, смысл которых не совсем очевиден, — просто чтобы появлялись вопросы, на которые люди могут потом давать собственные ответы. В «Двенадцати обезьянах» таких вещей много. Мне присылали массу вопросов, постоянно циркулирующих в интернете, — там велись многочисленные обсуждения этой картины, дебатировалось, что значит каждая конкретная деталь. Я-то знаю точно, что там все значит — или, по крайней мере, какое значение я во все это вкладывал. Пока я соглашался, все объяснения мне казались очень осмысленными, я даже спорил по их поводу с Дэвидом, но из этого, конечно, не следует, что невозможно построить еще сотню версий этой же картины. В данном случае было важно создать осязаемый, реальный мир — мир, к которому можно прикоснуться, мир устойчивый и правдоподобный; в самой архитектуре этого мира должно было присутствовать много знакомого, чтобы было понятно, что он не является чистой выдумкой. Нечто подобное имело место у раннего Пазолини: при всей сказочности его ранних картин, корзины там плели вручную и грязь была настоящая. Все это было видно, ощущалась почва под ногами.

И как же вы интерпретируете «Двенадцать обезьян», если оставить в стороне научно-фантастическую сторону дела?

Для меня это во многом фильм об информации, в которой тонет двадцатый век, а также о том, как из всего этого шума и мелькания образов вычленишь полезное и важное для каждого из нас лично. Этот вопрос каждый пытается как-то решить. Коула забросили в наш мир из другого мира, он сталкивается с путаницей, в которой мы существуем, с путаницей, которую большинство так или иначе воспринимает как нормальное положение вещей.

Он кажется ненормальным, а происходящее с ним представляется случайным и странным. Так кто же сумасшедший — он или мы? Насколько нормально наше общество? Собственно, эти стороны истории мне понравились, их я пытался сохранить в постановке. В отличие от того, что, как мне кажется, делает Питер Гринуэй, который скрывает собственную точку зрения, прячет информацию и создает загадку, на которую только у него одного есть ответ, я никого не запутываю и ничего не скрываю. Но в то же время я не пытаюсь дать окончательные определения и разрешить все вопросы.

Ближе к концу есть сцена, когда они оба понимают из телефонных разговоров, что Коул — не сумасшедший: мимо проезжает полицейская машина, они отворачиваются и видят ряд видеомониторов со своими лицами. Этого в сценарии не было. Я решил это снять, потому что мне понравилась сама идея: они думают, что они скрываются, а на самом деле они на виду у всего мира благодаря технологиям. Кроме того, это отсылает к видеошару из будущего — там тоже демонстрируются лица и фрагменты лиц. Видеошара в сценарии тоже не было; в сценарии давался обыкновенный допрос и ученые сидели по другую сторону стола. То есть хоть мне и кажется, что я ничего не меняю, судя по всему, я меняю многое. Посадить героя на стул, который движется вверх и вниз по стене, то есть превратить его в какую-то бабочку, которую все рассматривают, да еще и повесить перед ним этот шар с фрагментированными и увеличенными изображениями — совсем не то же самое, что посадить его за стол и заставить вести беседу, наподобие той, которую мы с вами сейчас ведем. Что у меня происходит? Я беру ситуацию, допрос как таковой, и придаю ей чисто субъективный смысл, но во внешнем, физическом выражении. Я знаю, насколько уязвимым я бы себя чувствовал, если бы у меня ноги не касались пола.

На самом деле там две субъективные точки зрения: ученые видят свой предмет — человека под потолком — абсолютно определенно; а с его точки зрения, все предстает путаницей и хаосом, он едва различает, кто там



«Коула забросили в наш мир из другого мира: так кто же сумасшедший — он или мы?»

сидит. В его видении больше путаницы, потому что прямому взгляду мешает технология. И в чем здесь мораль? В том, что мы относимся к телевидению и кино как к зеркалам, которые должны показывать нам мир, но это кривые зеркала; или в том, что мы общаемся друг с другом посредством всех этих вещей и прямой контакт становится все менее достижим. Однако возможность такого взгляда на вещи в сценарии присутствовала; герои действительно говорят, что их технология представляет собой собрание всего того, что им удалось забрать с собой под землю, — собственно, это я и демонстрирую.

Однако сама эта демонстрация, со всеми придуманными вами экстравагантными деталями, привносит в картину новые смысловые слои и обертоны.

Меня заботило, что мы занимаемся тем же, что уже делали в «Бразилии», поэтому в этой картине я пытался представить все это по-иному, хотя, по сути, речь шла о вещах очень близких.

Допрос — один из ключевых моментов в «Двенадцати обезьянах». Интересным образом вы противопоставляете две ситуации: когда Коула допрашивают ученые будущего и когда его расспрашивают психиатры настоящего — оба допроса в равной мере стилизованы.

Конечно, в психиатрической больнице такая ситуация невозможна. Врачи не станут рассаживаться за столом в строгом геометрическом порядке, и пациент не будет выглядеть таким изолированным, как он выглядит, сидя на этом крохотном стуле среди окружающей его пустоты. Я выбрал для этой сцены классического вида помещение, чистое и вполне сносное, чтобы противопоставить его мрачной и грязной лаборатории будущего. Возможно, здесь есть полусознательная отсылка к «Тропам славы» — там трибунал тоже заседает в огромной комнате и снято, мне кажется, тоже с движения. Но у Кубрика камера движется на протяжении всей сцены, а я только открываю кадр долгой панорамой после очень крупного

плана лица Брюса. Забавно, что никого не возмутило, как в «Двенадцати обезьянах» показаны сумасшедшие, притом что «Король-рыбак» породил целую бурю дискуссий по поводу бездомных; видимо, это свидетельствует о том, что общественное сознание в тот конкретный момент воспринимало бездомных как очень насущную проблему. И вообще было крайне мало сказано о том, как в «Двенадцати обезьянах» представлено общество в целом, кроме, конечно, дежурных заявлений о том, что Гиллиам опять хватил через край.

Картина приобретает некоторую стабильность лишь ближе к концу, когда становится понятно, что все на самом деле правда: вот оно, будущее, а вот люди, которым предстоит погибнуть. В сценарии это было не совсем так, но мне хотелось отсрочить момент понимания, растянуть неопределенность, поддержать сомнения насчет душевного здоровья главного героя. Это рискованный прием, но мне хотелось посмотреть, смогу ли я удержать внимание зрителей так, чтобы они не капитулировали раньше времени. Я помню, как моя дочь Эми (ей было тогда девятнадцать) в первый раз смотрела с подружкой этот фильм в лаборатории «Техноколора». Им надо было пойти в туалет, но они не могли, потому что боялись пропустить важную информацию. Они были полностью поглощены этой загадкой.

Суть этой загадки, сама идея человека, которого преследует образ собственной смерти, заимствована из картины Криса Маркера «La Jetée» (1962). Привлекали ли его к работе над «Двенадцатью обезьянами», ведь фильм является своего рода переделкой его короткометражки?

Его пытались привлечь в самом начале. Один из партнеров Чака Ровена к нему ездил, и Крис, мне кажется, ознакомился с работой Дэвида и Джан Пиплз. Он не хотел, чтобы они делали римейк, они тоже не собирались этого делать, хотя его картина действительно составила ядро сценария. После этого он не захотел вме-

шиваться в процесс. Ему отправили полноценный контракт, но он прислал его обратно со словами: «Если вы не можете описать суть дела на одной странице, тогда забудьте об этом».

Когда вы брались за «Двенадцать обезьян», то еще не видели «Взлетную полосу»?

Не видел. Забавно: все писали, как сильно меня вдохновил фильм Маркера, а на самом деле если какая-то связь и есть, она обеспечивалась только тем, что извлекли из этой короткометражки Дэвид и Джан. На самом деле я видел фотографии из этого фильма — а фильм, собственно, и состоит из фотографий, и есть книга фотографий с закадровым текстом, который идет в фильме, — так вот текста я не читал. Я помнил отдельные картинки: мужчина, в которого стреляют, длинная взлетная полоса или какой-то пирс, но о чем там шла речь, я не помнил. Еще мне вспоминался человек в маске и в очках, поэтому наши ученые тоже были в очках. Но не думаю, что наш подземный мир хоть чем-то напоминает подземный мир из «La Jetée».

Кульминационный момент, сама стрельба, и тут и там происходит в аэропорту.

Да, но там стреляют на улице, визуально там сплошной воздух, чистое пространство, а у нас в него стреляют, когда он бежит по туннелю. Что это, средневековый туннель, ведущий на небо? Канал смерти или канал жизни? Собственно, из-за этих ассоциаций мне и понравилась идея с туннелем. Хотя специально я его не придумывал — он сам себя придумал, потому что помещение, в котором мы снимали, представляло собой железнодорожный вокзал в Филадельфии, который был когда-то переделан под конференц-центр: когда туда заходишь, дух захватывает. Все это нам нужно было переделать в аэропорт, и мы ограничились тем, что натянули в конце туннеля большой холст и пустили через него свет, превращая туннель в бесконечный переход к белому. Там

у нас была максимальная яркость, все остальное оставалось серым открытым пространством с каким-то постмодернистским мрамором и монолитными обелисками, которые мы еще удлиннили, чтобы они составили своего рода мавзолеей.

Хотите верьте, хотите нет, но все авиакомпании, как одна, отказались предоставить нам бесплатно свои вывески и таблички, потому что в аэропорту у нас убивали человека. Так что пришлось все эти названия придумывать (для нас это означало дополнительные затраты), а также проявлять дополнительную изобретательность в разных других вещах. В сцене, где Брюс и Мэдлин подъезжают к аэропорту на такси и мы провожаем их внутрь, первая, уличная, часть снималась в аэропорту Балтимора, а вторая, в помещении, уже в Филадельфии. Мы привезли с собой одну декорацию, по которой и сделана склейка: они заходят, мы на два кадра утыкаемся в нее и появляемся уже по другую сторону в Филадельфии.

Когда же вы в итоге посмотрели «Взлетную полосу»? И каковы были ваши впечатления после такой рекламы?

На парижской премьере «Двенадцати обезьян» ее показывали перед фильмом как короткометражку. Мне страшно понравилось. Она шла без перевода, а французский я знаю крайне плохо, но это, как мне показалось, особой роли не играло, потому что история очень простая. Там девушка нереальна, просто образ из сновидения, а Дэвид и Джан придумали реальную женщину. Там гениальная игра со всеми этими животными (когда действие происходит в зоопарке) — и потом идет дерево, которое переходит в «Головокружение»¹³. И еще тот момент в «La Jetée», когда девушка двигается: она на самом деле посмотрела в камеру или только мне так показалось?

Все после первого просмотра спрашивают, действительно ли она двигается. Пока не настала эпоха видео, этот вопрос вызывал ожесточенные споры. Но вам стало

понятно, как много всего в сценарии «Двенадцати обезьян» отсылало к этому фильму?

На картинках, которые я помнил из книги, были подземный мир, человек в очках и сама взлетная полоса, а на то, что было между ними, я особого внимания не обратил. Удивительно, что все это сделано посредством монтажа, ритмы создаются исключительно в монтаже; это чистое кино, никакого диалога, только закадровый голос. По поводу «Головокружения» интересно, как оно начало самостоятельно проникать в наш фильм и сыграло там гораздо большую роль, чем мы сначала планировали. В сценарии значилась сцена из «Головокружения», где Джими Стюарт подходит секвойям, — это, понятно, идет от «La Jetée». Была еще пара намеков на разговор, который герои ведут в «Головокружении», но когда мы снимали сцену, то строго придерживались реплик, которые стояли в сценарии Дэвида и Джан.

При монтаже Мик Одсли отклонился от сценария, потому что в «Головокружении» обнаружилось гораздо больше реплик, каким-то магическим образом срабатывавших и в нашем контексте. Мик создал поразительный диалог между сценарием и фильмом.

По сценарию Кэтрин была блондинкой, поэтому, чтобы изменить внешность, она надевает черный парик. А поскольку у Мэдлин волосы темные, мы дали ей светлый парик и нарядили в плащ — в итоге, когда Брюс находит ее в фойе кинотеатра, наступает абсолютно хичкоковский момент с хичкоковской блондинкой в придачу.

Вы имеете в виду, что здесь воссоздается момент, когда Стюарт заставляет Ким Новак наряжаться женщиной, которую, как он думает, он потерял?

Фоном идет музыка из «Головокружения» — Мик подобрал отрывок, который показался нам подходящим. Потом понадобилась более качественная запись этой музыки, и нам пришлось выяснять, из какой конкретно сцены взят этот отрывок: обнаружилось, что он звучит, когда Мэдлин (Ким) появляется перед Джимом уже в образе

блондинки, а сама сцена смонтирована ровно так же, как у нас, — вплоть до того, что, когда они обнимаются, комната начинает кружиться. У меня тоже был кадр, сделанный в фойе кинотеатра, а поскольку фойе было круглое, я поставил Мэдлин и Брюса на вращающуюся платформу: мне хотелось, чтобы они парили посреди крутящегося вокруг них пространства. Мы сидели в монтажной и глазам своим не верили. Нам стало как-то не по себе. Если бы я оставил в фильме этот вертящийся поцелуй, получилось бы точное повторение сцены из «Головокружения» — и все бы тогда сказали, что я тупо стащил идею, и, поскольку никакой особой необходимости в этой сцене не было, я решил ее убрать.

Мне думается, что Дэвид и Джан предвидели подобные переключки, даже притом, что вы не пытались сознательно воспроизводить сцены из «Головокружения».

Ничего они не предвидели. «Головокружение» было всего лишь упомянуто в сценарии; и то, что Кэтрин окажется блондинкой, предсказать было нельзя — так вышло только потому, что мы взяли на эту роль Мэдлин Стоу. Впору поверить, что платоновские идеи действительно существуют, а мы их всего лишь воспроизводим.

Пришлось ли что-то менять в фильме по результатам тестовых показов?

После первого показа, организованного Национальной исследовательской группой* в Вашингтоне, выясни-

* Национальная исследовательская группа (NRG) является в настоящее время лидером пробных и маркетинговых показов голливудских фильмов. Сотрудники этой компании собирают аудиторию, приглашая на просмотр нового фильма покупателей крупных универсамов и супермаркетов. Люди приходят, смотрят картину и заполняют анкеты с несколькими вариантами ответов. Наиболее важным считается вопрос: «Порекомендуете ли вы своим друзьям посмотреть этот фильм?» После общего опроса из числа посмотревших картину набирают фокус-группу, которой задают более подробные вопросы о фильме. По результатам тестовых показов студия может потребовать от режиссера внести в картину определенные изменения.

лось, что мы несколько переборщили с музыкой. Оказалось, что публика не верила в любовную связь между Рейли и Коулом. Они видели, что он ее похищает, потом она вынимает пулю у него из ноги, и эта сцена сопровождается нарочито романтической мелодией. Зрители заявили, что вряд ли Рейли так просто в него бы влюбилась, — и я понял, что музыка была слишком определенной, в результате мы заменили ее на нечто более нейтральное. С новым саундтреком сцена смотрелась лучше, аудитория сама могла решать, что происходит, а я перестал быть Спилбергом, диктующим зрителям, как они должны реагировать. Чем менее определенной была история, тем лучше она смотрелась: каждый раз, когда мы пытались заявить что-то четкое и ясное (в музыкальном или в каком-то другом плане), у нас ничего не получалось.

В «Факторе хомячка» показано, насколько мы были уверены, что все в картине убедительно, а потом получаем статистику ответов и хватаемся за головы: «Боже, опять у нас ничего не получилось!»¹⁴. Помимо музыки, мы внесли несколько небольших изменений, и, как это ни удивительно, у нас получился хит. Интересно, что в отделе маркетинга и дистрибуции назначили дату выпуска в прокат на 27 декабря, то есть сразу же после рождественской резни, когда в прокате шли одновременно «Наседки»^{*} и «Казино»^{**} — фильмы, погубившие друг друга. Я думал, что, когда мы выйдем, на нас никто уже и внимания не обратит, однако прессу мы получили очень хорошую, а зритель шел в таких количествах, о которых мы даже не мечтали. Наверное, это было из-за Брюса и Брэда, но главное все равно в том, что публика шла и шла. А распространение сейчас работает так, что, если фильм в первую неделю не оправдывает ожиданий, прокатчики начи-

* «Наседки» (1995) — картина Спайка Ли по одноименному роману Ричарда Прайса, с Харви Кейтелем и Джоном Туртурро в главных ролях.

** «Казино» (1995) — фильм Мартина Скорсезе о распорядителе казино, поставлен по одноименной документальной книге Николаса Пиледжи, главную роль играет Роберт Де Ниро.



Гиллиам в образе бесстрашного исследователя раннего кинематографа: съемки «Последней машины» в студии «Пайнвуд»

Не в бровь, а в глаз Мельесу: и снова грим, на сей раз для «Последней машины»

нают дергаться и склоняются к тому, чтобы им пожертвовать. В Штатах мы сделали очень хорошие сборы — что-то между шестьюдесятью пятью и семьюдесятью миллионными долларами, за границей сборы были еще выше: общемировые сборы составили сто семьдесят пять миллионов долларов. То, что такой сложный фильм столько собрал, должно же о чем-то говорить! Голливуду еще раз продемонстрировали, что существует такая группа, как умный зритель. Но через месяц или два после выхода картины я попадаю на совещание по поводу «Дефективного детектива» в компании «Уорнер бразерс»: Брюс выразил желание участвовать в этом проекте. Они поздравляют меня с успехом «Двенадцати обезьян», и, только я начинаю говорить, мол, здорово, что есть такая группа, как умный... меня перебивают, сообщая, что в данном случае все сводится к двум словам: Брэд Питт. Не важно, сколько провальных фильмов было снято с Харрисоном Фордом или Брэдом Питтом, — им все равно нужно верить в эти два слова, будь то Брэд, Харрисон или Брюс.

Наши с вами пути пересеклись незадолго до того, как вы начали работу над «Двенадцатью обезьянами». Несмотря на ваше стойкое сопротивление, мне удалось убедить вас выступить в роли ведущего в моей серии телевизионных фильмов «Последняя машина». Серия была посвящена первым кинофильмам и приурочена к столетию кинематографа¹⁵. На тот момент Дик Лестер уже представил, правда без особого энтузиазма, несколько программ о британском кинематографе, из чего вы заключили, что «режиссеры должны ставить картины, а ведущие — вести телепрограммы».

Я заранее предупреждал, что хорошего ведущего из меня не получится; одна из самых больших моих слабостей — это неумение отказывать людям упорным и настойчивым.

Нам пришлось долго вас убеждать, однако нет сомнений, что фильм демонстрировался вечером в прайм-тайм

и широко обсуждался в прессе во многом благодаря вашему участию.

Я стал вашим Брюсом Уиллисом! Откуда эта неизлечимая потребность все упрощать, продвигая какого-то одного человека, собирающего на себе сразу все? Если киноактеры и кинорежиссеры — это лучшее, что может предложить современное общество, то современное общество заслуживает жалости.

Нам важно было добиться вашего участия просто потому, что вы единственный из известных мне современных режиссеров, кто мог бы не кривя душой с энтузиазмом поговорить о таких пионерах кинематографа, как Мельес.

В детстве я очень любил показывать фокусы и до сих пор их люблю, потому-то мне всегда нравился Мельес¹⁶. Кроме того, мне, видимо, нравится удивлять, поражать и даже сбивать с толку — а этим и занимались режиссеры на заре кинематографа. Еще одна общая черта — рисование: до того как появилась эта странная новая профессия, многие режиссеры были карикатуристами и мастерами «мгновенного рисунка». В каком-то смысле я сам прошел их дорогой, от рисования перейдя к анимации, всем премудростям которой мне приходилось учиться по ходу дела, как, собственно, и пионерам кинематографа. Однако многое из того, что вы показывали в этих фильмах, я совсем не знал; там видно, как поразительно быстро изобретался и открывался язык кинематографа, прямо у тебя на глазах, меньше чем за десять лет.

Когда вы стали присылать мне кассеты с ранними фильмами, больше всего меня поразила картина о семье: отец уходит из дому, в дом врываются грабители и женщине приходится разыскивать мужа по телефону, чтобы позвать его на помощь¹⁷. И вот в этом фильме — посреди всех этих общих планов, из которых, по нашему мнению, главным образом и состоят немые фильмы, — вдруг появляется крупный план. Помню, как я уставился в те-



«Дорога в обезьяний рай: а) вымощена; б) загажена; в) забаррикадирована благими намерениями» — интерактивная инсталляция для выставки «Зачарованный»

левизор — настолько потряс меня этот доисторический крупный план. Думаю, это меня и зацепило: я как будто заново открывал для себя кинематограф от самых его истоков, когда кинословарь и кинограмматика находились еще в самом примитивном состоянии.

В этой связи мне вспоминается документальный телефильм о шамане: он преподает своему ученику все тонкости ремесла — выход астрального тела, бег с ягуаром, полет с орлом и так далее, а потом везет его в город, где ученик еще никогда не был. Они идут в кино, и ученик выходит оттуда мертвенно-бледный и объявляет, что у него было видение смерти, — он совершенно не понял грамматики перемежающихся кадров, в которых видны фрагменты человеческих тел. Мы уже не способны понять, насколько это странно. Я начинаю думать, что с нами, очевидно, произошла генетическая

трансформация, потому что наши дети, похоже, понимают все эти вещи с самого начала. Во всяком случае, я чувствовал себя учеником шамана, когда поддался на ваши уговоры.

Другим связанным со столетием кинематографа проектом, к участию в котором я вас привлек, была выставка «Зачарованный: изобразительное искусство и кино» в галерее Хейуорд». Выставка открылась в начале 1996 года, сразу после выхода на экраны «Двенадцати обезьян»¹⁸.

Идея была интересная: сделать из режиссеров серьезных художников, а из серьезных художников — режиссеров. Похоже на создание декораций. Меня всегда привлекали экспозиции и сама идея пространства, которое существует, и существует практически постоянно, для того чтобы люди в него заходили и нечто переживали. Это своего рода темная комната — и моя работа для «Зачарованного», собственно, об этом и была.

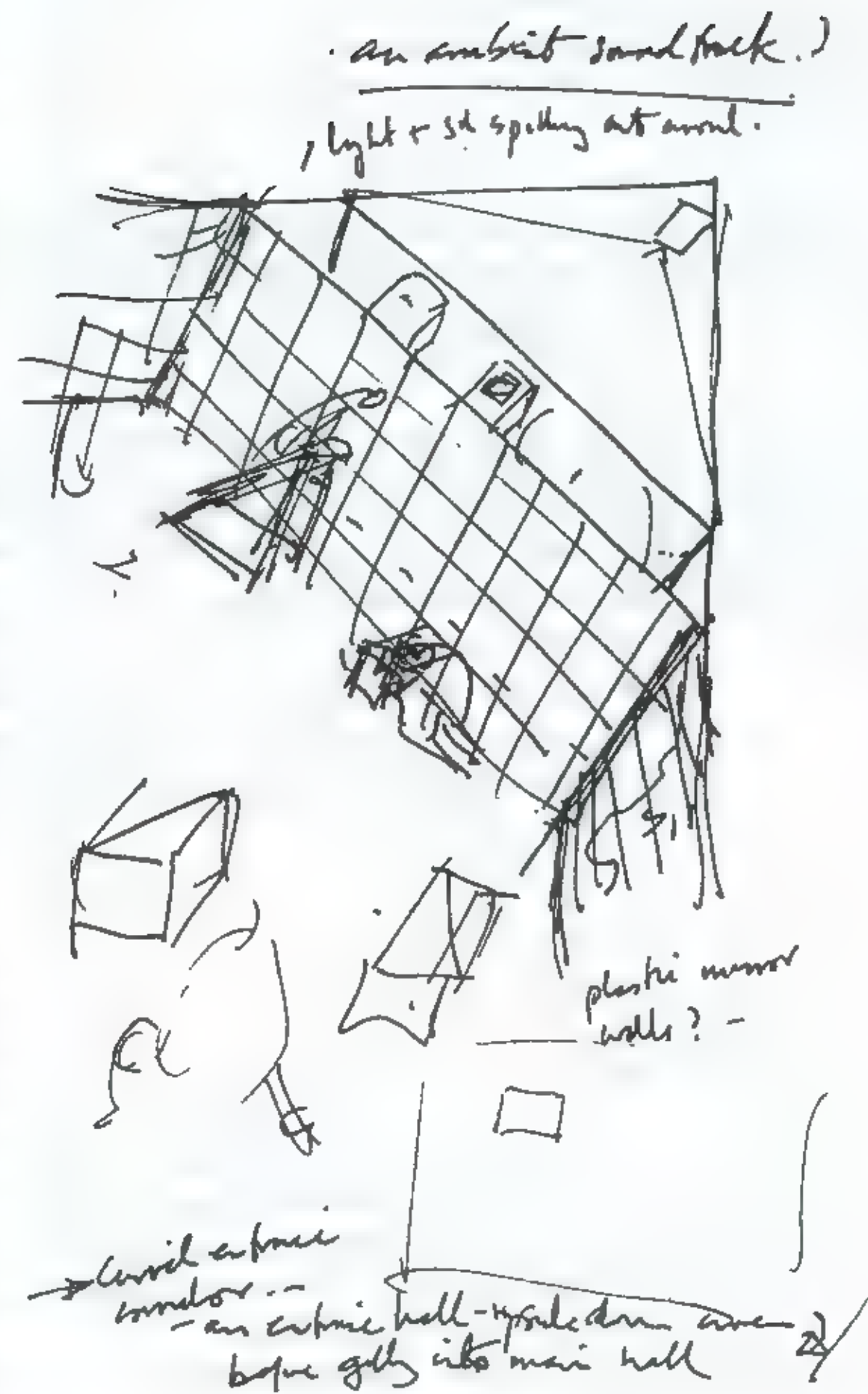
Вы настаивали, чтобы в коридоре, ведущем туда, где располагалась нависающая над зрителем стена с гигантскими картотечными ящичками, обязательно был поворот. И по обеим сторонам пробивались лучи света, как будто где-то тайно показывали кино.

Как в лабиринте: ты не видишь, куда заходишь. Задумка состояла в том, что пространство сначала сужается, а потом внезапно расширяется. Зритель сталкивается с пространством, к которому сначала должны привыкнуть глаза, а пока они привыкают, он не может понять, что происходит. Мне самому идея фильма, который ты видишь не на экране, а наблюдаешь пробивающимся сквозь узкие щели между стеной и картотечным блоком, казалась мощной метафорой. Я собирался сделать коллаж из знаменитых фильмов, но оказалось, что это слишком сложно, к тому же приближался выход «Двенадцати обезьян» на экраны, поэтому меня страшно веселила идея, что первый их показ в Англии увидеть никому не удастся.

И потом, ящики — неужели я действительно сделал сотню? Сто лет кинематографа — сто ящиков. Идея состояла в том, что зритель открывает один, другой, третий и так далее и обнаруживает, что в них упакованы все стадии кинопроцесса. Мне нравилось, что зритель должен проявлять активность; это был единственный экспонат на выставке, о который можно было замарать руки. Зрители, как дети, должны были лазить по стремянкам и заглядывать в ящики, чтобы выяснить, что в них находится, — разные стадии создания фильма, от эмбриона в инкубаторе к советам, телефонным разговорам, попыткам дозвониться до продюсера по мобильному. В этом ящике находились телефоны, которые ни с кем не соединяют, и змеи. Был ящик-морг, там лежал труп. Через другие ящики можно было увидеть экран, но лишь частично. Если я, конечно, успел сделать его к открытию.

У вас была крайне сложная инсталляция, к тому же вы постоянно отсутствовали в связи с многочисленными премьерными показами «Двенадцати обезьян». Мы с самого начала понимали, что сильно рискуем не успеть.

В рецензиях на выставку моя инсталляция не упоминалась, но люди все равно ее находили. Где-то в глубине души я даже этим доволен. Я готов использовать систему, чтобы мои работы увидело как можно больше людей, но, с другой стороны, мне нравится, что у меня есть вещи, которые люди находят самостоятельно, на которые они случайно натыкаются. Пойти в кино и найти там для себя фильм — все равно самое интересное: только тогда обладание картиной переживается в полной мере, хотя сейчас столкнуться с таким переживанием крайне трудно, потому что в наш век люди переполнены информацией. И я сам не последний в ряду тех, кто заваливает людей информацией. Но когда у меня что-то не получается — не срастается премьера или не выходит рецензия, — я не сильно переживаю. Мне все равно то и дело попадают люди, которые говорят, что выставка была замечательная. Только ее уже нет. Выставки — как



Первый эскиз инсталляции с картотекой для выставки «Зачарованный» (1995)

театральные представления. Рэй Купер все время говорит, что мне следует работать в театре, но я цепляюсь за кино, потому что кино расширяет твою аудиторию до невероятных размеров и к тому же кино живет долго, насколько это вообще возможно для создания рук человеческих.

Не понимаю, почему вы до сих пор преисполнены решимости охватить как можно большую аудиторию, если это связано со столькими компромиссами и разочарованиями.

Потому что среди этих зрителей мог бы оказаться я сам в шестнадцать лет. Меня, как человека из провинции, именно кино привело туда, где я сейчас оказался; я люблю популистские виды искусства, даже притом, что сейчас они оказались в руках неправильных людей, делающих неправильные вещи и транслирующих неправильные идеи. Собственно, больше всего меня расстраивает, что я сам в итоге оказываюсь элитарным режиссером.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Писатель-фантаст Филип К. Дик (1928—1982) очень не любил Голливуд, однако после его смерти были экранизированы как минимум шесть его произведений. Наибольшую известность получил фильм «Бегущий по лезвию», снятый по мотивам романа «Сняты ли андроидом электроовцы?» (1968).

² В картине Чарльза Рассела «Маска» (1994) компьютерная анимация блестяще сочетается с игрой Джима Кэрри.

³ Иллюстрации Гюстава Доре к «Дон Кихоту», опубликованные в 1862 г., принадлежат к числу его наиболее известных произведений.

⁴ См. гл. 4, прим. 6.

⁵ Эти строки записывались до того, как Гиллиаму предложили снимать «Страх и ненависть в Лас-Вегасе», где на главную роль уже был приглашен Джонни Депп.

⁶ О рекламных роликах Скорсезе для компании «Армани» см.: Скорсезе о Скорсезе. С. 114.

⁷ После войны де Голль больше десяти лет провел в своем имении в Коломбе-ле-дез-Эглиз, занимаясь писательской деятельностью, пока не пришел к власти в 1958 г.

⁸ Доун Стил (1946—1997) возглавила производственный отдел студии «Парамаунт» в 1984 г. и стала президентом кинокомпании «Коламбия» в 1987 г. после ухода Дэвида Путтнэма; спор по поводу «Мюнхгаузена» пришелся как раз на это время.

⁹ Утвердившись в героическом амплуа («Крепкий орешек»), в начале 1990-х гг. Брюс Уиллис предпринял многочисленные попытки расширить свой актерский репертуар: он появлялся в эпизодах (в «Игроке» Роберта Олтмена) и нетипичных для себя ролях, в том числе сыграл конченого боксера в картине Квентина Тарантино «Криминальное чтиво» (1994), после чего сразу же приступил к работе над ролью Коула в «Двенадцати обезьянах».

¹⁰ Бюджет картины «Водный мир», с Кевином Костнером в главной роли, в результате достиг 175 миллионов долларов.

¹¹ Книги Дугласа Адамса «Холистическое детективное агентство Дирка Джентли» (1987) и продолжающее ее «Долгое чаепитие» (1991).

¹² Пятичастная сага Сильвестра Сталлоне о Рокки, снимавшаяся в течение пятнадцати лет, начиналась в 1976 г. в Филадельфии.

¹³ Влюбленные из разных времен, встречающиеся во «Взлетной полосе» Криса Маркера (1962), разглядывают срез ствола секвойи, что отсылает к сцене в картине Альфреда Хичкока «Головокружение» (1958), где Джеймс Стюарт и Ким Новак рассматривают похожее дерево, рассуждая, как коротки их жизни по сравнению с возрастом дерева.

¹⁴ «Фактор хомячка и другие рассказы о двенадцати обезьянах» (1996) — снятая скрытой камерой документальная лента о создании картины «Двенадцать обезьян»; режиссеры — Кит Фултон и Луис Пеппе.

¹⁵ «Последняя машина» — телевизионный сериал из пяти фильмов, посвященный «раннему кинематографу и рождению современного мира». Гиллиам появляется в этом сериале во множестве эпизодов как живой персонаж и киногерой. Автором сценария и сопродюсером сериала был Иэн Кристи, режиссером — Ричард Кёрсон-Смит, основным продюсером — Джон Уайвер. Сериал был произведен при посредстве компании «Иллюмине이션з» и Британского киноинститута для Би-би-си в 1995 г.

¹⁶ Жорж Мельес (1861—1938), парижский иллюзионист и фокусник, начал снимать трюковое кино в 1896 г. и в последующее

десятилетие оставался одним из ведущих мировых кинопродюсеров. В дальнейшем его дело постепенно приходило в упадок, пока окончательно не развалилось в 1913 г. В «Последней машине» Гиллиам с благодарностью вспоминает Мельеса.

¹⁷ В картине «Замковый врач» («Пате», 1908) неожиданно рано для истории кино появляется крупный план: крупным планом дается лицо жены, по телефону умоляющей мужа о спасении.

¹⁸ Выставка «Зачарованный: изобразительное искусство и кино» (кураторы Иэн Кристи и Филип Додд) была организована Британским киноинститутом и галереей Хейуорд в 1996 г. и включала в себя инсталляции и работы Фионы Баннер, Терри Гиллиама, Дугласа Гордона, Питера Гринуэя, Дэмиена Херста, Стива Маккуина, Эдуардо Паолоцци, Паулы Рего, Ридли Скотта и Бойда Уэбба.

Неожиданное randevu со «Страхом и ненавистью в Лас-Вегасе»; и все еще «Дефективный детектив»

«...все отличительные черты пугающе невинной культуры».

Хантер Томпсон.

*Страх и ненависть в Лас-Вегасе*¹

По завершении «Двенадцати обезьян» вы собирались вернуться к проекту «Дефективный детектив»?

Мне хотелось сделать еще что-нибудь с Чаком Ровеном, но нам так и не удалось никого убедить, что этот проект достоин реализации. Мы вроде бы договорились с Ником Кейджем, но он выставил крайний срок, после которого уже не рассматривал наш проект как приоритетный. С деньгами были огромные сложности: студия «Юниверсал» выразила согласие в самый последний момент, остальное собиралось из тех же источников, что и на «Двенадцати обезьянах», — объем иностранных вложений составлял более семидесяти процентов. Всем хотелось участвовать, но с Ником мы опоздали на две недели, и к тому моменту его бальная книжка уже заполнилась другими приглашениями. Наш интерес к нему тем не менее никуда не исчез, и мы долго ждали, пока он решит, стоит ли ему сниматься в «Супермене» и в «Глазах змеи»^{*}; в конце концов все застопорилось, и я стал искать, чем бы еще заняться.

Откуда вы узнали о «Страхе и ненависти в Лас-Вегасе»?

^{*} Кейдж снялся у Брайана де Пальмы в «Глазах змеи». Фильм вышел на экраны в 1998 г. и особого успеха не имел.



Снова в дороге: Гонзо-режиссура,
под стать хантеровской гонзо-журналистике

От менеджера Камерон Диас: они были в Лондоне, и он сказал между делом, что Джонни Депп собирается сниматься в «Страхе и ненависти». Я сказал, что эти люди уже десять лет предлагают мне поставить этот фильм. Последний раз мне присылали сценарий году в 1989-м или 1990-м, и я тогда решил, что было бы здорово начать новое десятилетие этим проектом, самое время — новая метла по-новому метет: киноклизма для девяностых. Потом мне позвонила продюсер проекта Лейла Набулси и сообщила, что Алекса Кокса уволили и что режиссером фильма хотели бы видеть меня. Опять же предложение было своевременное: мне очень хотелось поработать с Джонни, да и «Страх и ненависть» продолжал меня занимать.

На Пасху 1997 года, пока я был в Италии, мне передали сценарий Алекса Кокса. Сначала я даже не хотел его читать. Потом все-таки заглянул. Смех, что это было: сценарий начинался ровно так же, как книга, но потом как-то рассыпался. Персонажи превращались в хамоватых придурков, громящих все, что им попадалось на гла-

за, никакой глубины там не было. Я вылетел в Лос-Анджелес, встретился с Лейлой, Хантером Томпсоном, Джонни Деппом и Бенисио дель Торо (они к тому моменту уже были в проекте). Бюджет был составлен на семь миллионов. Мы все друг другу понравились, и я сказал, что если бы я этим занимался, то переписал бы сценарий, а им бы посоветовал без промедлений заняться удвоением бюджета.

Я вернулся в Англию, позвонил Тони Грисони, с которым мы работали над «Минотавром»* во время приостановки «Дефективного детектива», и спросил, будет ли ему интересно поучаствовать в написании этого сценария. И что самое невероятное, выяснилось, что Тони Грисони предлагал Алексу Коксу свою помощь, когда тот только начинал работать над «Страхом и ненавистью». Мы сели за компьютер у меня дома и за восемь дней написали. Правда, когда мы перечитали этот будто бы гениальный сценарий, стало понятно, что это не сценарий, а ерунда какая-то, и мы за два дня соорудили новый. Когда занимаешься книгой, имевшей такое огромное влияние, да еще и знаешь, что автор жив, здоров и вооружен, поневоле чувствуешь огромную ответственность.

Поэтому чтобы превозмочь тяжесть этой ответственности, мы решили, что будем писать быстро, полагаясь на первые пришедшие в голову инстинктивные решения. Мы оба считали, что хорошо чувствуем книгу, поэтому просто двигались по тексту, брали то, что нам нравится, отбрасывали то, что не нравится, набирали реплики из разных мест и по ходу дела решали, как этот материал структурировать. В книге ведь на самом деле два приключения, Томпсон просто притягивает их друг к другу; вторая часть кажется повторением первой, чем я лично всегда был недоволен. Мы чувствовали, что нужно создать какое-то напряжение между двумя этими историями. Тони предложил взять за поворотный пункт адрено-

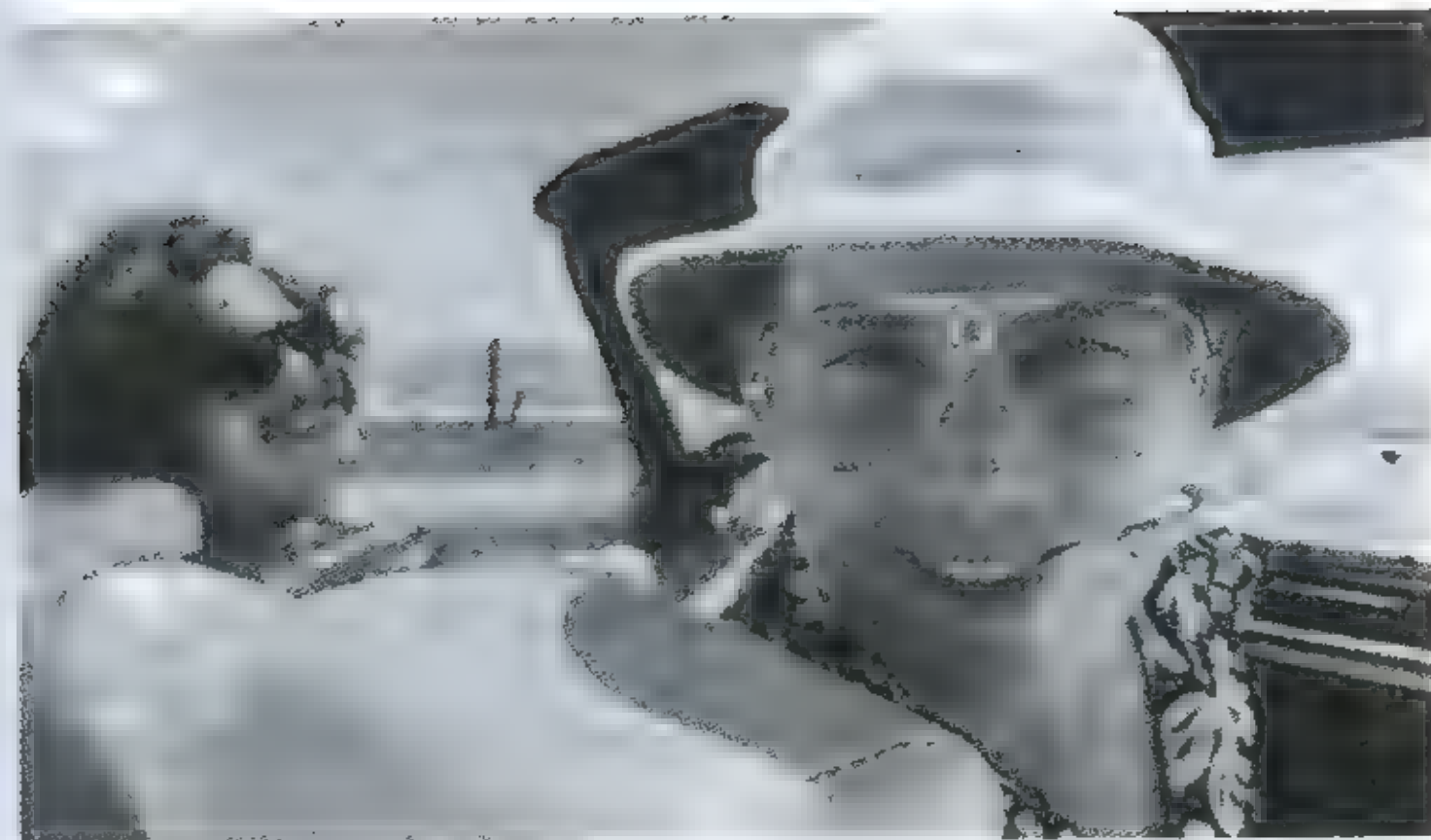
* Один из многих нереализованных проектов Гиллиама. Был задуман сразу после «Бармаглота», и впоследствии Гиллиам не раз возвращался к нему.



*Страх и ненависть в Лас-Вегасе и в Лос-Анджелесе. 1997
Мы твои друзья. Мы не такие, как все*

хром: после этого наркотика Дьюк просыпается в абсолютно другом мире, это уже не постепенное изменение, а полное обращение.

Вторым важнейшим моментом стала сцена с Эллен Баркин в кафе «Северная звезда». Ни в одном из предшествующих сценариев этой сцены не было, но, когда я перечитывал книгу, мне показалось, что она сильно выбивается из общего ряда, там совершенно другой тон. Во всех прочих сценах герои не наносят никакого реального ущерба, никто от их выходок особенно не страдает, а здесь



И книга, и фильм начинаются с констатации чрезмерности: «Можно ли буквально воспринимать эту коллекцию наркотиков? Нет ли здесь метафоры?»

начинают происходить вещи очень опасные: два мужика посреди ночи сидят в кафе, появляется нож, женщина совершенно одна. Это уже не смешно. Они зашли слишком далеко. Я подумал, что, раз до нас от этой сцены все отказывались, мы обязаны ее использовать. У нас вся вторая часть держится именно на ней. Дьюк просыпается и не может вспомнить, что произошло; после этого мы могли брать любые понравившиеся нам эпизоды в любом порядке: он пытается реконструировать события, подбираясь к точке, в которой произошло страшное преступление.

После просмотра фильма я стал перечитывать книгу, и особая важность этой сцены в кафе не показалась мне очевидной.

Все те игрища, которые Гонзо и Дьюк устраивали вплоть до этого момента, можно считать шутками: их всегда окружают люди, способные с ними справиться, — например, окружной прокурор из Джорджии. Дело происходит в общественных местах, они крушат все вокруг, разносят номера в отелях и так далее. Наверное, кого-то

после этих выходов могут уволить, но в общем это шутки. Даже Элис, горничную, которая заходит в разоренный номер, удается в конце концов развеселить, пообещав крупную сумму наличными. Но было чувство, что здесь остается место для морального суждения: где-то здесь должен быть урок — иначе не останется ничего, кроме тупого бессмысленного буйства. В первой версии сценария этот рефлексивный момент отсутствовал, но ведь в книге есть важнейшая речь, где Дьюк оглядывается на шестидесятые годы, и без нее книги бы не было. Мне представляется, что книга — это крик отчаяния по поводу того, что американская мечта так и не осуществилась. Присутствовавшее в шестидесятые годы ощущение, что мы можем изменить мир, очень быстро испарилось, и мы увидели перед собой смерть, суицид, убийства, наркотики — а война тем временем все шла и шла. Хантер пишет исключительно драматично: никаких событий может и не быть, но драматизм присутствует во всем. Как будто бы он был военным корреспондентом, только вместо того, чтобы ехать во Вьетнам, остался в Америке и занялся наркотическими коврами бомбардировками собственной души. Это письма с передовой — только передовая пролегает в банальном мире повседневности.

Удивительно, что о таком злом месте, как Лас-Вегас, написана столь целомудренная в сексуальном отношении книга.

Мы здесь находимся в Дантовом аду, главное — понять, что Гонзо своего рода Вергилий, только это уже не скромный поэт-язычник, а какая-то примитивная языческая сила. Он мексиканец, а не итальянец — чего же вы хотите? Мексиканцы абсолютно безумны, ими правит страсть, какая-то демоническая энергия, тогда как Дьюк по сути своей христианин, у него есть мораль, прочность которой он испытывает, ставя себя в пограничные ситуации. В основе книги Хантера лежит Библия. В конце концов, он родом из Кентукки, он главным образом разъясняет и комментирует.

После «Эдварда Руки-ножницы», «Аризонской мечты» и «Эда Вуда» Джонни Депп стал монополистом в сфере изображения сбившихся с пути невинных душ.

Джонни в определенном смысле действительно невинен, каким бы он ни казался со стороны. И Хантер, странным образом, тоже невинный — можно сказать, что он слишком распутен для невинного, но невинность ведь тоже бывает разная. У него есть какие-то моральные ориентиры, в согласии с которыми он пытается жить, а вот Гонзо, мне кажется, находится по ту сторону всякой морали. Мы видим мельком, что он серьезный адвокат, что он занимается защитой прав чикано* и прочее, и мы знаем, что оба они против войны во Вьетнаме. После первого публичного показа студия обратилась к нам с просьбой дать больше контекста, показать, что эти двое, в общем-то, солидные люди, что один — плодовитый журналист, а другой — адвокат, придерживающийся левых убеждений. Но мне не хотелось извиняться. В наши дни мы и так слишком много объясняем, оправдываем и снимаем со счетов. Мне хотелось, чтобы зрители сами определились с тем, что они по этому поводу думают. Для одного из переизданий Хантер написал прощальное предисловие о том, что Америка превращается в страну пугливых овец и что люди его поколения были последними, кто мог себе позволить разъезжать на огненно-красном кабриолете, крушить гостиничные номера и жить, чтобы сложить легенду. Я решил, что должен быть хоть один человек, который не считает нужным извиняться: оставим все как есть — и точка. Герои — просто живые люди, нам, в общем-то, не нужно знать, откуда они такие взялись, чтобы попытаться их понять. Вся та сексуальная энергия, которой недостает Дьюку, слишком захваченному собственной паранойей, прорывается у Гонзо: Гонзо — это секс, который у него был, и секс, который у него не получился, больше ничего в нем нет.

* Чикано — американцы мексиканского происхождения.



Поразительное перевоплощение Джонни Деппа в Хантера Томпсона (он же Рашли Дьюк)
«Можно сказать, что он слишком распутен для невинного, но невинность ведь тоже бывает разная»



«Мы находимся в Дантовом аду. Тонизо своего рода Вергилий — примитивная языческая сила». Бесценно здесь Торо, несчастный адвокат и наказание для Дьюка

Отсюда его страсть к юной художнице Люси.

Он обожает женщин, но в то же время их презирает. Поразительно, как он ведет себя по отношению к Люси. Думаю, это одна из лучших сцен у Бенисио. В этом своем покрывале он выглядит как развратный паша: у него на коленях молоденькая девочка, а вокруг все эти портреты Барбры Стрейзанд. И опять же появился религиозный контекст: это покрывало — одеяние паши или покровы священника? И Дьюк явно не собирается его покрывать (можно долго упражнять свое остроумие на этих покрывалах). Мы пытались выстроить сексуальную линию так, чтобы она приводила в кафе «Северная звезда»; сексуальности в книге действительно очень мало — разве что есть один момент ближе к концу: Дьюк сажает Гонзо в самолет, а потом ездит вокруг университета и рассуждает о длинноногих девушках.

Во всех прочих ситуациях от Томпсона / Дьюка исходит мощный поток подавленной сексуальности — как, например, в тот момент, когда он начинает представлять, что Гонзо может сделать с Люси. Столкнувшись с таким количеством подавленных порывов, не ощутили ли вы необходимость искать дополнительные средства для придания картине должного динамизма — скажем, судорожные автомобильные гонки?

У нас Люси появляется еще раз, когда они пытаются отправить Гонзо из города. В книге она больше не упоминается, но в фильме она принадлежит (вместе с дорожной полицией и автостопщиком) тем демоническим силам, которые не дают Дьюку покинуть Лас-Вегас и сбежать из этого ада. В конце концов им удастся вырваться, и они несутся в аэропорт: эта сцена в каком-то смысле поддерживает ту, с которой фильм начинается, там даже музыка одинаковая. Только в первой сцене она увлекает и создает напряжение, а они несутся по пустыне на безупречной и эротичной Красной Акуле. В конце та же музыка знаменует собой внезапное облегчение — она становится смешнее, веселее, когда они видят наконец

аэропорт и подлетают к нему на раздолбанном «кадиллаке»; они готовы на все, лишь бы оттуда вырваться.

В каком-то смысле книга уже содержала в себе визуальную интерпретацию, поскольку она всегда выходила с рисунками Ральфа Стэдмана. Вам это не мешало?

Рисунки стали неотъемлемой частью романа с момента его публикации в «Роллинг стоун», а потом уже и в книге, хотя сам Ральф в этой поездке не был. Я их очень хорошо знаю, потому что, когда я впервые приехал в Англию как иллюстратор, Ральф был невероятно популярен. Но несмотря на то что они замечательно передают сумасшедшую энергию книги, я понимал, что мы не сможем взять и буквально перевести их на киноязык, превратив в трехмерные изображения. Так что я старался не обращать на них внимания, за исключением, конечно, нескольких конкретных образов типа автостопщика.

А рептилии, которые появляются в гостиничном холле, когда Дьюк и Гонзо, оба под кислотой, пытаются зарегистрироваться и поселиться?

Рептилиями я был не слишком доволен. Я надеялся, что нам удастся придумать каких-то тварей, которые не так буквально напоминали бы ящериц, — я хотел рептилий, как их написал бы Фрэнсис Бэкон. Мы вышли на экраны одновременно с «Годзиллой», и я тогда шутил, что у нас тоже есть ящерицы, только наши еще и трахаются. У нас были деньги только на семь голов, так что приходилось во многом полагаться на разнообразные изменения в костюмах и на расставленные по всей площадке зеркала. Установочный план, где мы отъезжаем назад и обнаруживаем холл, до отказа забитый «салонными ящерами»*, был сделан четыремя отдельными проходками и потом долго дорабатывался на компьютере. В предшествующей этому сцене присутствует еще одна ком-

* Выражение *lounge lizard* (букв. салонная ящерица) означает альфонса-бездельника, проводящего все свое время в дамских гостиных.

пьютерная галлюцинация, я придумал ее в первую же разведывательную поездку в Лас-Вегас в связи с этой картиной — до этого я там был всего один раз, когда сбегал из Америки в 1967 году. На этот раз во всех этих казино мне неизменно бросались в глаза узоры на коврах: листовые, растительные формы, очень крупные, очень ядовитой окраски. Какие-то крайне опасные. Мне казалось, что они двигаются. Не нужно было сильно напрягать воображение, чтобы представить, как они взбираются по ногам игроков и утягивают их вниз, в залитые пивом шерстяные утробы хищных росянок и мухоловок с кокетливыми хохолками.

После всех разочарований, пережитых в последнее время в связи с вашими собственными проектами, производство которых то и дело откладывается и приостанавливается, вы наконец получили готовый к производству фильм. Были вы довольны? Книгу вы и без того прекрасно знали, а остальные мучения, связанные с подготовкой и запуском проекта, с подбором актеров, достались в этот раз на долю других людей.

Только не на первом этапе. Подготовительный период вылился в настоящий кошмар, все держалось на честном слове. Мы с Джонни и Бенисио были уже частью проекта, но денег по-прежнему не хватало. Когда я попросил удвоить бюджет до пятнадцати миллионов, меня спросили, смогу ли я уложиться в двенадцать. Я сказал, что попробую. Но на деле все получилось ровно наоборот, и бюджет взлетел до девятнадцати миллионов. Кроме того, мы обнаружили, что семимиллионный бюджет, составленный Алексом Коксом, был чистым блефом: он бы никогда в него не уложился. Продюсерская компания «Рино филмз» состояла из полных идиотов. Мы делали картину, благодаря которой они сразу же попадали в число продвинутых голливудских продюсеров, а они продолжали плести интриги, грозились, что вернут в проект Алекса Кокса и пригласят других актеров. Все это время мы работали без контрактов и ничего не получали. Мне сна-

чала предложили довольно большие деньги плюс проценты, но по ходу этой кошмарной подготовки расклад полностью поменялся, и в итоге я получал меньше, чем мне платили на «Бандитах времени». Однако это был единственный способ удержать проект на плаву.

Стив Немет из «Рино филмз» за все время производства картины появился у нас в офисе один раз, но при этом умудрился прописать себя в качестве продюсера картины. Мы его настолько презирали, что Джонни хотел отдельным пунктом оговорить в своем контракте, что, если Стив Немет осмелится появиться на площадке, ему придется спустить брюки, потому что Джонни будет обязан выпороть его проволоочной вешалкой. Участие Стива состояло в том, чтобы мешать нам работать над фильмом, изобретать какие-то идиотские угрозы и постоянно пересматривать наши договоренности. У него вообще не было никакого опыта, а поскольку все происходило очень быстро, многое делалось в рамках устных соглашений и держалось на честном слове.

С другим фильмом о Лас-Вегасе — я имею в виду «Казино» Мартина Скорсезе — были те же проблемы: все делалось в дикой спешке, решения принимались в последнюю минуту.

Только у них было сорок миллионов, и эти дополнительные миллионы сильно облегчают дело. Нам с Джонни то и дело приходилось урезать себе зарплату, чтобы проект не закрылся. В последний момент от участия в проекте отказался инвестировавший в нас британский банк, и дело спасло только то, что его долю согласилась вложить студия «Юниверсал».

На этой картине приходилось действовать исключительно прагматично, съемочный график был очень жесткий: всего сорок восемь дней (на деле нам удалось уложиться лишь в пятьдесят пять). Съемки на дорогах были очень дорогостоящие и невероятно долгие. Пришлось строить казино «Базуко сёркус», потому что казино «Сёркус сёркус», о котором идет речь в книге, нас к себе и за-

километр не подпускало, и строительство тоже стоило денег. В Вегасе остался всего-то один квартал, который еще чем-то напоминает Вегас семидесятых годов: там остались старые мотели и старые вывески. Это улица Норт-Фронт, она располагается на задворках Лас-Вегаса. Когда мы там снимали, в одном из мотелей нашли труп, на тротуарах везде валялись шприцы. Я считал, что, раз мы здесь акулы, надо быстро хватать все, что можно. Промедление смерти подобно. Никаких пересъемок, никаких возвратов к снятым сценам. Гонзо-режиссура, под стать хантеровской гонзо-журналистике.

Как вы подбирали команду?

Патрик Кассаветти был линейным продюсером на «Бразилии». Тогда ему удалось удержать нас в рамках бюджета, и я попросил его приехать в Лос-Анджелес в надежде на то, что он защитит и этот проект, а заодно и меня самого. Роджер Прэтт был в тот период занят, но у нас был целый список первоклассных операторов-постановщиков, заинтересованных в участии. А кроме того, меня все время доставал никому не известный человек, Никола Пекорини. У него на счету был всего один малобюджетный фильм, снятый в Будапеште, но до того он шестнадцать лет проработал второй камерой у Витторио Стораро*, и, что самое удивительное, у него только один глаз. А раз я снова изображал из себя молодого режиссера, способного работать на предельной скорости и готового сбросить с себя груз кинозвезд и больших бюджетов, я решил взять человека, которому позарез надо было снять собственный фильм и для которого эта картина стала бы огромным прорывом. И я не ошибся, он

* Витторио Стораро (р. 1940) — итало-американский оператор-постановщик, обладатель трех «Оскаров» (за картины «Апокалипсис сегодня» (1979) Фрэнсиса Форда Копполы, «Красные» (1981) Уоррена Битти и «Последний император» (1987) Бернардо Бертолуччи). Стораро снял восемь картин Бертолуччи, в том числе «Последнее танго в Париже» (1973) и «Под покровом небес» (1990), три фильма Копполы. В последнее время много работает с мексиканским режиссером Альфонсо Арау.

сработал замечательно. Никола был лучшим стедикамщиком в Европе: он как гора, какой-то святой Христофор, несущий на своих плечах Младенца Иисуса*.

Художником-постановщиком стал Алекс Макдауэлл: он работал на «Вороне»**, и он британец, для меня это был еще один кусочек Британии, за который можно при случае цепляться. На самом деле он получил работу потому, что принес правильные книги, — я теперь нанимаю на работу людей в зависимости от книги, которую они приносят. Он принес книгу американского художника Роберта Ярбера — отец этого Ярбера строил отели для сети «Холидей инн», а сам он создает картины, которые кажутся нарисованными на черном бархате, хотя на самом деле это не так². Флюоресцирующие неоновые цвета на черном фоне, странные призрачные события, причем все они происходят в гостиничных номерах: например, пара лежит в постели, дверь распахивается, в комнату влетает крохотный коридорный с пылающим кебабом в руках. Была еще одна британка, Лесли Уокер (она монтировала «Короля-рыбака»), плюс моя старшая дочь Эми, которая работала ассистенткой у художницы по костюмам Джули Вайс. Джули занималась костюмами на «Двенадцати обезьянах» и к этому проекту тоже согласилась подключиться. Джули американка, она принадлежит к правильному поколению и в политическом смысле очень опытный человек. Костюмы, таким образом, стали символизировать все, что происхо-

* Гиллиам, очевидно, имеет в виду картину Иеронима Босха «Святой Христофор, несущий Младенца Иисуса» (ок. 1485). По легенде, Христофор был римлянином огромного роста, изначально носившим имя Репрев. Репрев искал самого могучего владыку, чтобы поступить к нему на службу, и по совету отшельника стал работать около опасного брода, переноса людей на спине. Однажды к нему подошел маленький мальчик и попросил перенести его через реку. Посреди реки мальчик стал настолько тяжел, что Христофор испугался, как бы они оба не утонули. Мальчик сказал ему, что Он — Христос и несет с собой все тяготы мира. Иисус крестил Репрева в реке, и тот получил свое новое имя — Христофор, то есть «несущий Христа».

** «Ворон» (1994) — дебютный кинофильм Алекса Пройаса, экранизация одноименного черно-белого комикса Джеймса О'Барра. Игравший главную роль Брэндон Ли трагически погиб во время съемок этого фильма 31 марта 1993 г.

дило в Америке в то время, ни одно политическое и общественное движение не было оставлено без внимания. Мы часами обсуждали политический смысл цветов и текстур.

Приведите, пожалуйста, примеры, потому что люди, насколько я понимаю, вряд ли вычитывают из костюмов подобные смыслы.

Конечно не вычитывают. Вот простейший уровень: на съезде окружных прокуроров все одеты в красное, белое и синее*. Публика в отеле «Бeverли-Хиллз» одета в основном в духе Пуччи** — цветочные формы, яркие цвета: это наш райский сад, Эдем (его даже охраняет ангел с пламенным мечом), откуда они изгнаны в степь печальную и дикую. Такие вещи по большей части остаются за пределами зрительского понимания, но я так работаю: там есть структура с библейскими аллюзиями. Остается надеяться, что кто-то эти вещи заметит и увидит связи: ну например, сколько там ангелов с пламенными мечами? Впрочем, если не заметят, то тоже ничего страшного, потому что такого рода аллюзии задают мне рамки для работы, и внутри этих рамок мне кажется, что я знаю, что делаю. Как бы то ни было, мотогонка «Минт-400» превратилась у нас во вьетнамскую войну, со всеми военными тяготами и обмундированием цвета хаки. Кое-где там даже появляются люди во вьетконговских пижамах***.

Эта сцена смотрится как смесь североафриканской кампании времен Второй мировой войны и операции «Буря в пустыне» — ну или как «Английский пациент».

* Цвета американского флага.

** Эмилио Пуччи (1914—1992) — итальянский модельер, начавший свою карьеру с работы над лыжными, а потом плавательными костюмами. Один из первых сторонников стретчевых тканей, пропагандист удобной и яркоорнаментированной одежды.

*** Вьетконговцы — бойцы Национального фронта освобождения Южного Вьетнама, или попросту партизаны. Форма, которую они носили, была в большей степени приспособлена к местному климату, чем американская, и американским бойцам напоминала скорее пижаму, чем военную форму.

В конце фильма, когда Дьюк сидит за печатной машинкой, а камера переключается на телевизор, среди прочих картинок мы видим подлинные кадры, снятые во время операции «Буря в пустыне». Я собирал апокалиптические кадры из всех возможных источников, начиная с семидесятых годов и заканчивая настоящим, но большинство кадров с этой операции не подошли, кроме одного — с танком, и какой-нибудь зануда его всегда заметит.

Вы сознательно прибегли к анахронизму, чтобы как-то соотнести картину с настоящим?

Это единственный анахронизм во всей картине. Все просили нас как-нибудь соотнести фильм с девяностыми, но я сказал, что не хочу этим заниматься, — и не потому, что никакой связи нет, просто я не думаю, что публике нужно что-либо разжевывать. Показывая «Базуко сёркус», мы как раз демонстрируем, насколько инфантильным стал Вегас. «Сёркус сёркус» был предтечей этого процесса, это было первое казино, куда стали пускать семьи, и теперь Вегас — это семейно ориентированный вертеп, очень милый и несколько облагороженный. Киоски в «Базуко сёркус» предлагают самые кошмарные увеселения: можно метать шприцы в хиппового вида наркомана, можно дать крохотной девочке пострелять из М-16. Если присмотреться к этим сценам, видно еврея-резника с пейсами, который мечет свои топоры в свиней; есть еще куклуксклановец, чья одежда лишь частично прикрывает тот факт, что его вымазали в смоле и вывалили в перьях, и если снять все эти покровы, то, быть может, он окажется черным. У Джули все аллюзии очень конкретные, и мне представляется, в результате получился в высшей степени осмысленный подход к костюму.

Эти пласты картины трудно ухватить при первом просмотре.

Там масса подобных вещей. Телевизоры в гостиничных номерах — единственное окно в реальный мир, и

в этом заключена огромная ирония, поскольку именно с этой своей функцией телевидение обычно и не справляется: чаще всего телевизор — это средство дезинформации. Но у нас телевизор — это окно в мир, и в это окно видно, что идет война. Декорации тоже несут в себе определенный смысл. Каждое новое казино, в которое они попадают, превращалось в следующий круг ада, у каждого свой цвет, в каждом особая публика. Номер в отеле «Минт» — место едва ли не самое адское, потому что мы совмещаем лиловый и зеленый, цвета немецкого экспрессионизма; там темно, там неприятно. Для ванной комнаты, правда, взяли розовый — как предвестник последующих событий: когда Дьюк возвращается в Лас-Вегас и останавливается в отеле «Фламинго», основным цветом фильма становится розовый. Сцена в отеле «Минт» — не самая зловещая, но это первый по-настоящему тревожный момент.

Люди думали, что фильм подходит к концу, когда Дьюку удастся бежать из Вегаса, — у него получилось! Но Дьюка закидывают обратно, и многим это не понравилось. Нужно некоторое время, чтобы понять, что так просто оттуда не вырваться, что еще многое нужно пережить и вытерпеть и что настоящее понимание не придет, пока ты не вернешься туда еще раз. Интересно, что вторая версия ада гораздо светлее, она розовая: что это, краснота кровеносных сосудов или уют утробы? Гленн Янг, занимавшийся публикацией сценария, всё время говорил об «амниотических моментах» — о рождении и перерождении, а мне нравилась сама идея, что ад сияет теми цветами, которые ты, казалось бы, должен любить: теплые, ласковые цвета, но они-то как раз самые адские.

В фильме была сцена (бар «Хозяйственный сарай»), которую я вырезал после первого показа в Штатах. Это середина книги, но Алекс Кокс в своем сценарии сдвинул ее к концу — идея сама по себе интересная. У него эта сцена шла уже после того, как все безумие кончилось и Дьюк едет обратно в Лос-Анджелес; мы тоже отнесли эту сцену в конец, только ударения расставили другие. Он говорит: «Мы хотели найти американскую мечту, мы ее

не нашли. Но бывает, жизнь дает еще один шанс». Он видит вывеску «Холодное пиво» и подъезжает к небольшому сельскому магазинчику с баром, где его обслуживает симпатичный старик. Все это смотрится как реклама американской мечты, чистый Норман Рокуэлл*. Они начинают беседовать. Старик спрашивает: «Вы откуда?» — «Из Вегаса». Заходит красивая девушка, улыбается, Дьюк долго на нее смотрит. Ему даже не верится: он сидит, с удовольствием выпивает, все идет отлично, день задался. Но тут девушка целует старика, и тот объясняет: «Моя внучка», а Джонни говорит: «Ага, а я — окружной прокурор округа Иньото. Еще один добропорядочный американец, как вы сами».

Старик смотрит на него с отвращением и уходит, девушка больше не обращает внимания. Все, день испорчен, он облажался. Он чувствует себя неловко, никто не обращает на него внимания, он допивает, достает деньги, чтобы расплатиться, и оставляет чуть больше, чем нужно, потому что чувствует себя виноватым, и уходит, как наказанный. Он попал в некоторое подобие американской мечты и тут же полностью извратил ее своей дурацкой шуточкой. Когда он садится в машину, рядом останавливается автобус, из него выходят двое морских пехотинцев, он смотрит на них, на мгновение на экране появляется кадр из вьетнамской войны — санитары тащат носилки, — он закидывается амилнитратом и трогается с криком «Да пребудет с вами Господь, свиньи!».

* Норман Рокуэлл (1894—1978) — американский художник-иллюстратор, в течение 40 лет создававший обложки для журнала «Сатердей ивнинг пост», в ранней молодости был ведущим художником официального журнала американских бойскаутов «Бойз лайф». В 1943 г., после выступления президента Рузвельта в конгрессе, создал знаменитую серию картин «Американские свободы» (Four Freedoms), которые приобрели невероятную популярность и объездили с выставками всю страну, собрав 130 миллионов долларов, которые Рокуэлл пожертвовал на военные нужды. При жизни критики оценивали работы Рокуэлла как буржуазный сентиментализм, идеализацию американской жизни и китч, но после смерти художника критика сменила гнев на милость и теперь усматривает в его творчестве как минимум огромную ностальгическую ценность.

На самом деле это последняя реплика, которую он произносит в книге. Он говорит это уже в аэропорту.

Мне эта сцена страшно нравилась. Но понимали ее, судя по всему, только я и Лесли Уокер, режиссер монтажа. Все остальные пытались усмотреть в ней нечто большее. В фильме столько задвигов, что, когда дело доходит до простейшей прямолинейной сцены, люди начинают думать, что, может, старик на самом деле сутенер и так далее. К этому моменту зрители уже настолько дезориентированы, что не в состоянии воспринимать ничего нормального. В картине много концовок, и эта, видимо, была лишней. Я обсуждал этот вопрос со многими, и всем было ясно, что после сцены в кафе «Северная звезда» он понимает, что они с Гонзо слишком далеко зашли, — поэтому сцену со стариком мы вырезали.

Кроме того, мы убрали сцену с окружным прокурором из Джорджии — в книге она очень смешная. Дело происходит во время съезда, и Дьюк с Гонзо запугивают несчастного полицейского, рассказывая ему какой-то полный бред про то, как в Лос-Анджелесе сатанисты высасывают кровь у ни в чем не повинных людей. Сцена очень хорошая, но особой необходимости в ней не было. В книге читатель двигается от одной байки к другой в своем темпе, а фильм требует иного восприятия. В какой-то момент мы поняли, что перегружаем зрителя. Жаль, потому что и мне, и многим моим знакомым хотелось *еще* — ты попадаешь внутрь и обратно уже не хочешь, кинематографом можно наслаждаться до бесконечности. Но рядовой зритель настолько испорчен упрощенческим подходом к режиссуре и повествованию, что уже не способен воспринимать картины разной длины и пасует перед малейшей сложностью. Уверен, что двадцать или тридцать лет назад подобных проблем не было.

У такого рода картин всегда была относительно немногочисленная аудитория.

У фильмов типа «Беспечного ездока» аудитория была гораздо шире. В конце концов, у нас был беби-бум. Не

думаю, что «Беспечного ездока» ходили смотреть почтенные сорокалетние супруги, — зато детей было много, я сам был таким ребенком, и эти дети обеспечивали для нетрадиционного кино огромный рынок сбыта. А теперь мы все люди средних лет, у всех дома по ипотеке, и в кино никто больше не ходит.

Вы считаете, что современный зритель испорчен простыми сюжетными линиями, четко разбитыми на три акта и предполагающими сильную мотивацию, как учат в пособиях по сценарному делу?

Именно.

Тогда как вы склонны усложнять китайскую коробочку до той степени, какая только может с рук сойти?

Я уже не знаю, кому мои фильмы нравятся и кому не нравятся. Запутался. Я только знаю, что практически всем киноманам «Страх и ненависть» понравился. Я знаю, что фильм очень нравится музыкантам, техническим специалистам, знаю, что он нравится поколению, которому его уже можно смотреть, и нравится четырнадцатилетним школьникам. Я развращаю молодежь не так, как Спилберг: у меня сократические методы. Было интересно увидеть, как детки пишут в интернете: «Это лучший фильм из всех, что я видел».

Дети, которые не читали книгу?

Которые не читали книгу — а книга, кстати, снова попала в списки бестселлеров. Такое впечатление, что я снимаю фильмы, чтобы заставить людей читать. Когда-то я надеялся, что после «Мюнхгаузена» люди прочтут Распе, и вот теперь, я думаю, мне эту задачу выполнить удалось. Выросло новое поколение, и этому поколению нужно знать, что такое бывает. В Нью-Йорке я познакомился с одной по-настоящему умной четырнадцатилетней девчонкой, и она мне сказала, что все ее школьные приятели правдами и неправдами пробирались в киноте-

атры, чтобы посмотреть этот фильм (там детям до семнадцати без взрослых не разрешалось), и всем он понравился. Пятнадцатилетнего подростка спрашивали, почему он дал фильму такую высокую оценку, и он ответил: «Потому что он честный». Судя по всему, дети на раз выкупают лицемерие и ханжество, покрывающие сегодня Американскую империю. Я думаю, что в конце концов фильм дойдет до массового зрителя; первый прокат, когда его пустили в тысяче ста кинотеатрах как развлекательную картину, был просто грубой ошибкой.

В каждом эпизоде картины присутствует попытка передать ощущение сенсорного расстройства.

Из всех моих работ об этой мне труднее всего судить: в данном случае я не знаю, хороший или плохой фильм я сделал. Я был как жонглер: пытался удерживать все тарелки в воздухе и одновременно следить, чтобы фильм оставался увлекательным и занимательным, потому что рассчитывать на драматическую структуру, саспенс и любовную линию в данном случае было нельзя. Ричард Лагравенезе мне рассказывал, что всю первую часть он истерически хохотал, потом его вдруг вывернуло наизнанку, нервы и ткани полезли наружу, но оторваться он не мог. Он считает, что это одна из лучших моих работ. Многие говорят, что лет через пять мы оглянемся назад и поймем, что этот фильм был великим водоразделом. А некоторых он просто привел в ужас. Мне кажется, там присутствует некий язык второго порядка, и люди либо понимают его, либо нет.

Похожие проблемы можно было бы поднять и в связи с фильмом, снимавшимся параллельно с вашим, — я имею в виду «Кундун» Мартина Скорсезе. Там мы тоже заранее знаем историю и режиссеру тоже приходится во многом полагаться на чисто структурные кинематографические моменты и прибегать к самым разным приемам, которые в обычных картинах за сюжетом не просматриваются.

В таких фильмах режиссер все время ходит по краю, только здесь и можно по-настоящему показать, что ты умеешь. Тибетцы в «Кундуне» действовали на меня гипнотически. В нашей картине из Джонни и Бенисио, как мне кажется, вышли вполне симпатичные герои. Даже в черновом монтаже, который шел два часа сорок три минуты, эти ребята смогли полностью меня увлечь, так что, когда критики говорят, что нас не беспокоит их судьба, они, как мне кажется, просто выдают моральную оценку. Джонни страшно симпатичен, поэтому я хочу узнать, что с ним произойдет дальше, а Бенисио настолько непредсказуем, что хочется спросить: «Что он еще придумает?»

Он внушает ужас, потому что у него нет чувства меры или предела.

Я говорил о фильме с Ральфом Стэдманом, и единственное критическое замечание, которое он сделал, состояло в том, что Бенисио — это не Гонзо, в нем нет настоящего шарма, нет какого-то огонька, он олицетворяет собой чисто демоническую силу. И мне это понятно, потому что, когда мы снимали, я часто думал: «Это очень смешно, но часть юмора теряется, потому что он сводит все к неистовости своего героя».

Они оба уже были в команде, когда вы приступили к работе над картиной?

Да, причем их методы работы практически несовместимы. Бенисио — актер медленный, но очень ровный. Он чудовищно долго повторяет и репетирует, может часами обсуждать какое-то слово или жест — система Станиславского в действии. У Джонни совершенно другой подход: он, по сути дела, несколько месяцев прожил вместе с Томпсоном, копался у него в архивах, таскал у него одежду и какие-то другие вещи — он их воспринимал как талисманы. Красная Акула, на которой они ездят в начале фильма, на самом деле принадлежит Томпсону: Джонни пригнал ее из Аспена в Вегас. Но на площадке Джонни работает очень быстро, почти как Джонатан Прайс в «Бра-

зилии», один-два дубля, полное спокойствие. Только что мы смеялись, вот он стоит перед камерой и плачет, дубль снят — и он опять смеется. Бенисио был больше похож на Де Ниро в «Бразилии»: было сложно, потому что мне никак не удавалось попасть в темп. Уверен, что Бенисио сам процесс съемок удовлетворения не приносил, потому что ему не хватало дублей, но Джонни тоже особой радости не получал, потому что должен был делать слишком много дублей. Мне все время приходилось подталкивать: семь дублей сняли, поехали дальше. В конечном итоге мне пришлось снимать совсем не так, как я планировал. Бенисио никогда не повторяется: мы снимаем общий план — он делает одно, снимаем крупный план — он делает другое, никакой преемственности кадров не получается. А Джонни, наоборот, делает ровно то же самое, с точностью до миллиметра. С технической точки зрения лучше играть невозможно: он очень быстрый, очень изобретательный. Лесли мне говорила, что при монтаже на одну сцену в среднем уходил день, но, если там присутствовал Бенисио, сцена монтировалась как минимум дня четыре, потому что ничего ни с чем не совпадало. Поэтому мне приходилось брать планы крупнее, чем обычно.

Широкоугольные объективы — первое, что бросается в глаза.

Позавчера я смотрел «Без лица», и там тебя сразу впечатывают этими громадными крупными планами³. Хотя я и брал за стандарт шестнадцатый и четырнадцатый объективы, мы не стремились к искажениям, поэтому редко снимали с близкого расстояния. Вся эта широкоугольная съемка была вызвана в основном тем, чтобы захватить Бенисио со всеми его выходками и одновременно показать Джонни, потому что у него невероятно телесная игра, он работает сразу всем телом. Стоит ли укрупняться? Нет, лучше остаться на месте, дать ощущение общей атмосферы. Кроме того, мы постоянно заваливали горизонт — в этой картине, наверное, больше голландских кадров, чем в любой другой за всю историю кинематографа.

Что такое голландский кадр?

Это когда заваливаешь горизонт. Не знаю, почему он называется голландским, — может, потому, что Голландия такая плоская, а так можно придать ей хоть какой-то драматизм? Мы так много используем этот прием в первой части фильма, что, когда начинается самая жуть, а мы выравниваем горизонт, это дезориентирует еще больше. Мир все время в движении, даже в пределах одного кадра, когда мы переходим от одного наклона горизонта к противоположному, и все одним движением. Это было интересно и соответствовало общей идее снимать быстро и не бояться риска.

Интерьеры тоже снимаются на очень короткофокусную оптику, постоянно присутствует ощущение искаженного пространства.

Эти пространства вызывают беспокойство: хочется или убраться оттуда как можно скорее или, наоборот, подольше там задержаться. Многие воспринимают весь фильм как наркотический трип, как целостный опыт, который начинается, будто на спиде*, на ощущении окрыляющей свободы, потом несколько провисает и принимает неприятный оборот, а потом, когда появляется нож, хочется уже из него выйти, но это проходит. В середине фильма, когда мы попадаем в открытое пространство пустыни, чувствуется высвобождение, но тут все начинается заново, и ориентиры теряются жестко и напрочь. Многим это очень сильно не нравится.

«Все равно что быть единственным трезвым в помещении, битком набитом пьяницами и наркоманами» — таков был общий приговор в Каннах. Но ведь с этой проблемой сталкивается любая попытка имитации сенсорного расстройства: как это воспримет человек непьющий, психически нормальный, не принимающий наркотиков?

* Speed («скорость») — разговорное название стимуляторов амфетаминовой группы.

Понятно, что до каких-то людей этот фильм никогда не дойдет, и их он, соответственно, раздражает. Тех, у кого первая реакция — симпатия к персонажам и готовность следовать за ними, фильм постепенно затягивает, и они выходят из кинотеатра с убеждением, что ничего лучше они в жизни не видели. Я пока не понял, как тут отделяются агнцы от козлиц. Что провоцирует эти реакции? Кому-то кажется, что, если бы мы вырезали то или это, картину стали бы принимать лучше, но я уверен, что не стали бы, хотя есть один момент, на который нападают практически все, — это рвота. Редактор странички культурных событий в «Лос-Анджелес таймс» не смогла досмотреть фильм до конца и не стала ничего о нем писать, а через неделю мне позвонили ее сотрудники с просьбой дать комментарий для обзора на тему «Рвота в современном кинематографе». Отличный пример американских СМИ в действии.

Думаю, что в конечном итоге у нас получилось анти-наркотическое кино, хотя здесь не все со мной соглашались. Но даже если оно и не анти-, это по крайней мере честное кино о наркотиках, где есть ощущение взлетов и падений, плюсов и минусов — полный опыт; ты проходишь сквозь напряженность наркотического опыта. Актер, игравший брокера, который заходит в туалет, когда какой-то парень слизывает кислоту у Джонни с рукава, прислал мне примерно такой мейл: «Сначала меня захватило и мне все очень нравилось, потом стало тошно, я захотел вырваться, но не мог, потом окунулся обратно, и мне снова очень понравилось». То есть он прошел этой дорогой; думаю, тут все дело в том, чтобы не испугаться и пройти этот путь как следует.

Я не знал, как воспримет картину моя жена Мэгги, — она человек уравновешенный и наркотиков никогда в жизни не пробовала. Она вышла из зала вся сияющая со словами: «Купи билет, отправляйся в дорогу». Я не ожидал, что фильм ей до такой степени понравится. И Лесли Уокер наркотиков не принимает, но ее эти трипы тоже не пугают.

Неизбежный вопрос: насколько картина отражает ваш собственный опыт приема наркотиков?

Еще со времен «Пайтона» все почему-то думают, что я наркоман. Но это не так. Я могу воспринимать все это изнутри — думаю, просто потому, что я к подобным вещам чувствителен, тогда как большинство запрещает себе думать в этом направлении. Я ни разу в жизни не пробовал кислоту; на самом деле я ничего этого не пробовал, кроме марихуаны и — один или два раза — кокаина. Видимо, я могу снимать такие фильмы, потому что чувствую, зачем все эти наркотики, хотя сам их не принимаю. Я знаю, что от кокаина я всего лишь ускоряюсь, но зато потом наступает очень тяжелый отходняк, а от марихуаны или от гашиша прихожу в предельно сосредоточенное состояние. Однако люди, очевидно, пугаются самих слов и понятий — типа скрытой педофилии в сцене с Люси: стоит им услышать какое-нибудь специфически наркоманское слово, как они тут же отключаются. А картина в каком-то смысле затем и снималась, чтобы поместить зрителя в гущу этого опыта, поставить в предельную ситуацию — в надежде, что после этого он начнет думать.

Однако, если зритель реагирует уже на один только вид наркотиков или просто на рвоту, в описанной вами цепи происходит короткое замыкание.

С самого начала следует спросить себя: можно ли буквально воспринимать эту коллекцию наркотиков? Нет ли здесь метафоры? Буквально эта книга не читается: она больше чем буквальный смысл того, что в ней написано. И Вегас, со всеми его шумами, цветами и огнями, стремящимися тебя дезориентировать, — больше чем просто город. Старый «Дворец Цезаря», построенный в пятидесятые годы, был выдержан в стиле ар-деко: сочетание черного и красного, хрустальные фонари. Красивое и, в сущности, довольно абстрактное здание. В новом «Дворце Цезаря» воссозданы улицы древнего Рима, там арочные потолки, расписанные под небо, и освещение меняется в соответствии с временем суток. То есть новый Вегас буквален, тогда как старый Вегас был куда

более абстрактным, — и то же самое происходит и с кинематографом. Складывается впечатление, что люди утратили способность воспринимать кино иначе, чем в буквальном смысле.

И как же, по вашему мнению, следует воспринимать недавние фильмы, действие которых происходит в Лас-Вегасе? Кроме «Казино» и «Страха и ненависти», были еще «От всего сердца», «Непристойное предложение», «Покидая Лас-Вегас» и «Багси»⁴. О чем они говорят?

Вегас — вершина американского общества. Там собрана вся Америка, вся Америка туда приезжает. Я сижу в отеле «Тропикана», а через дорогу уже Нью-Йорк, Нью-Йорк — весь Манхэттен, упакованный в один квартал, опоясанный американскими горками. Дальше идет Экскалибур*: идиотические здания в средневековом стиле, с торчащими отовсюду башенками, напоминающими вафельные стаканчики, стаканчики голубенькие с красным верхом — дичь. Нью-Йорк, Нью-Йорк, напротив, сделан со вкусом: ты проходишь через Центральный вокзал и спускаешься к Центральному парку. Там всегда ночь, везде горят неоновые вывески, и там есть хороший итальянский ресторан, в котором мы в основном и обедали. Там есть искусственные деревья, можно обедать в самом ресторане, можно на улице — только это все равно все внутри здания. Можно понаблюдать за людьми: они все приобрели эти новые американские формы, они ходят, как в Диснейленде, вразвалку и очень медленно, потому что здесь все делают за них. Они превратились в младенцев, которых с ложечки кормят легкоусвояемой кашцей. Теперь в Лас-Вегасе строят еще Венецию и Париж.

Он засасывает в себя весь мир...

Вегас — это черная дыра, странный аттрактор из теории хаоса. Кроме того, это самый быстрорастущий город в Америке.

* Квартал назван в честь волшебного меча короля Артура.

В связи с чем вам и интересен Бодрийяр и его взгляд на Америку.

Да, эта его идея симулякра, идея о том, что все теперь копия чего-то другого, а реальности просто нет⁵. Что я и обнаружил в Вегасе. С архитектурной точки зрения это предельно бессмысленное место, причем эта бессмыслица оставляет очень тревожное впечатление. Ты видишь арки, у которых должны быть опоры, но никаких опор нет; к фасаду середины девятнадцатого века присобачивают византийский купол и потом открывают в этом здании полинезийский ресторан. «Смысла нет ни в чем» — вот формула Лас-Вегаса. Выигрыш или проигрыш — вот все, что осталось, что сохранило хоть какой-то смысл. В этом вся Америка: значение имеют только деньги, чистый материализм.

Вы росли в Лос-Анджелесе, и в детстве вас необычайно восхищало мастерство, с которым был создан Диснейленд, восхищали его честность и прямота; позже вы почувствовали, как он превращается в липу и надувательство. Вам не кажется, что Вегас — конечная станция этого пути?

Конечно, Диснейленд давно приехал в Вегас. Он превратился в остров Непослушных Мальчиков из «Пиноккио»: там прекрасно, там все есть, только в самом его центре обнаруживается гниль, и от нее все портится. «Страх и ненависть» говорит о каком-то анархическом качестве, об ощущении безумия, о готовности столкнуться все, включая и самого себя, в пропасть, как в цитате из доктора Джонсона*, которую Хантер поставил эпиграфом к книге: «Тот, кто становится зверем, избавляется от боли быть человеком»⁶. В каком-то смысле это антиматериалистический фильм: все материальное (гостиничные но-

* Сэмюэл Джонсон (1709–1784) — английский поэт, эссеист, моралист, автор романов, литературный критик, биограф, редактор и составитель словаря английского языка (1755), оставившегося самым распространенным до появления в 1928 г. Оксфордского словаря. Общее влияние доктора Джонсона на английскую словесность и умы сограждан сравнимо с влиянием Вольтера на континенте.

мера, машины) здесь безжалостно разрушается, мы метим в самое сердце современной Америки. Победителей нет, никакой ясной морали вывести невозможно. Мудрость, которая высказывается в конце, печальна. Из нее вряд ли можно извлечь руководство к дальнейшим действиям.

Фильм, помимо всего прочего, совмещает в себе архетипы паломнического пути и трикстера, где невинная душа попадает в руки искушенного сообщника-соблазнителя.

К концу, надо надеяться, какое-то знание все же рождается. В книге оно подается не так прямолинейно, как в фильме, — наверное, моральное чувство у меня сильнее, чем у Хантера, хотя я лично в этом бы усомнился. Мне кажется, многие склонны думать, что весь этот монолог о Тимоти Лири* и кислотном поколении вставлен в картину только для отмазки: мы вволю подуррачились, а в конце просто выносим моральную оценку. Но тогда теряется весь смысл! Фильм ведь о том, что мир и понимание, опыт, знание — да, в общем, ничто по-настоящему ценное — невозможно купить; в конечном итоге речь идет о личной ответственности: никто, кроме нас самих, не даст нам этого света в конце туннеля. Фильм спрашивает: можно ли иметь дело с ответственностью, превратившись в тотально безответственное существо?

В отличие от книги, в картине Гонзо наделен еще одной характерной чертой: он все время бросает Дьюка. В первой части книги Дьюк отвозит своего адвоката в аэропорт. В фильме тот просто исчезает; у него почему-то есть право бросить Дьюка, притом что сам Дьюк такого права в отношении Гонзо не имеет, поэтому Дьюк

* *Тимоти Лири* (1920—1996) — американский писатель, психолог, футурист, участник кампании по исследованиям психоделических наркотиков. Скандальную известность Лири получил, когда психоделики (и прежде всего ЛСД) объявили вне закона. Ему пришлось прекратить свои эксперименты, но отказываться от психоделиков Лири не собирался и пожертвовал ради исследований профессиональной карьерой и репутацией академического ученого. Росту популярности Лири много способствовали хиппи. Со временем его стали повсеместно называть «ЛСД-гуру».

поддается на уговоры и пробует адrenoхром. Гонзо его как будто бы наказывает: «Ты пытался сбежать, но свободный тут только я; ты обречен, тебе придется через все это пройти». В сцене с адrenoхромом он выступает как соблазнитель, и, когда он подходит с подносом, он мне напоминает Дирка Богарда в «Слуге» — какой он угодливый, как непринужденно подает кокаин с помощью ножа и револьвера!⁷ Дьюк полностью у него в руках, он может делать с ним все, что угодно: может вознести на безумные, демонические высоты, а может низвергнуть оттуда и бросить одного.

Параллельно с фильмом существует еще и миф о Хантере Томпсоне, авторе многих других книг, посвященных в основном его битвам с чиновничеством и бюрократией. Он превращается в привычную для американской культуры фигуру: чудаковатый мудрец, живущий в глуши, — нечто среднее между Марком Твеном и Эдмундом Уилсоном.*

...посвятивший себя борьбе за истину, справедливость и американскую идею. Такой он и есть: великий писатель, полжизни положивший на то, чтобы стать образцом нахальства и возмутительного поведения, притом что в правильных условиях это невероятно деликатный, заботливый и щедрый человек. У нас произошла размолвка, когда ему процитировали без контекста мое интервью для «Нью-Йорк таймс», где я сказал, что был уверен, будто Хантер Томпсон умер в 1974 году и что на горе в Аспене сидит его мумия, которой все ездят поклоняться. Ничего недоброжелательного в моих словах не было, но

* *Эдмунд Уилсон* (1895—1972) — американский литературный критик, писатель, журналист. Критические работы Уилсона обратили внимание широкой публики на произведения Э. Хемингуэя, Д. Дос Пассоса, У. Фолкнера, Ф. Скотта Фицджеральда, В. Набокова. В середине 1930-х гг. Уилсон приезжал в СССР, после чего издал книгу «На Финляндский вокзал» (1940) об эволюции социалистической идеи и последующей победе большевиков в России. Исследования Уилсона определили современное отношение к творчеству Ч. Диккенса и Р. Киплинга. С 1940 г. Уилсон поддерживал постоянную переписку с В. Набоковым и переводил вместе с ним А. Пушкина.

он очень обиделся. Он как Барон Мюнхгаузен: только он имеет право придумывать о себе небылицы. Тем не менее про законченный фильм он сказал, что это, наверное, шедевр, и описал его как «зловещий трубный глас, сзывающий павших в битве». Я же говорю: великий писатель.

С чего началась ваша работа над музыкальной стороной фильма — книга ведь дает в этом отношении ряд четких указаний?

Мы начали с того, что указано в книге. Там куча разных песен — например, Гонзо поет в машине «One Toke Over the Line»*. Потом я подумал, что можно взять каких-нибудь музыкантов, выступавших в Лас-Вегасе: первым, о ком мы подумали, был Том Джонс⁸, потом вспомнили, что нет никого лучше Дебби Рейнольдс. «Тамми» никогда раньше в таком виде не использовали. Я начал с того, что было в книге, но потом пришлось по разным причинам от всего этого отказаться. Скажем, «Sympathy for the Devil»** многие воспринимают как гимн этой книги, но мы не могли ее поставить: она стоила шестьсот тысяч долларов и темп к тому же не соответствовал началу картины. Нужно было начать с чего-то очень сильного; я вытащил откуда-то старый альбом *Big Brother and the Holding Company* с Дженис Джоплин, и все встало на свои места: нужная энергетика, нужный темп, грубоватая дикость, сумасшествие, — и название, лучше которого не придумать, «Combination of the Two»***, хотя не знаю, обращает ли кто-нибудь внимание на подобные вещи. Я лично обожаю эти волшебные моменты, — кстати, это Перри Комо! Я чуть не взвыл, когда услышал эту песню. Мы поставили «Magic Moments»**** в сцене, где Дьюк

* Главный хит фолк-рокового дуэта *Brewer & Shipley* с альбома «Tarkio» (1970).

** Песня *Rolling Stones* с альбома «Beggars Banquet» (1968).

*** «Сочетание двух» (англ.). В контексте фильма можно перевести как «Двойственный союз».

**** «Волшебные моменты» (англ.) — песня Берта Бакарака и Хэла Дэвида, которую исполнял легендарный американский певец и телезвезда 1940–1950-х гг. Перри Комо (1912–2001).

уходит, оставляя очередную группу людей в полном смятении. Потом добавилась еще «Strangers in the Night» в исполнении Уэйна Ньютона. Мне стало казаться, что чем более дикими становятся обстоятельства, тем убедительнее звучат эти утешительные песни.

Песня «Mama Told Me Not to Come» в исполнении *Three Dog Night* мне всегда нравилась, группа *Jefferson Airplane*, естественно, упоминается в книге. Песню, которая идет фоном, когда Дьюк рассуждает об откатывающейся назад волне шестидесятых, Джонни играл на площадке в своей ухвертке — это такой крошечный радиоприемник, который вставляется в ухо, чтобы ассистент мог издали подсказывать реплики. Джонни подсмотрел эту штуку у Марлона Брандо, правда, сам он ее использует больше для музыки и звуковых эффектов. Он начинал как музыкант, поэтому ему намного проще работать, когда в голове играет какая-то музыка.

Изначально я думал, что в фильме будет пять-шесть песен, а все остальное пойдет под чисто ритмические композиции, которые я собирался заказать Рэю Куперу. Но в итоге песен получилось больше; Рэй делал музыку только для эпизодов с адренохромом и после адренохрома. Музыка забавная. Она не является оригинальной в собственном смысле: Рэй наложил одну на другую массу разных мелодий, а потом записал знаменитого японского гитариста Томоясу Хотэи — тот гениально симитировал Джими Хендрикса. Сначала мы собирались взять несколько песен самого Хендрикса, но семья музыканта не разрешила использовать его музыку в картине, посвященной наркотикам. Сколько можно отказываться?

Кто осуществлял общую музыкальную режиссуру: подбор музыки, звука, наложений?

Мы с Рэем работали вместе. Как исполнитель, он прекрасно реагирует на то, что он видит, но последнее слово было, наверное, в основном за мной. Рэй постоянно дает мне новый музыкальный материал, сначала он вообще хотел использовать лаунж, но ироническая игра контекс-

тами показалась нам более уместной: композиция Роберта Гуле «Amoge Scusami», которая идет в эпизоде с салонными ящерицами, настолько заезженная и выпрениная, что эффект получился куда более безумный, чем если бы поставили что-нибудь модное. Самой последней подбиралась песня для того момента, когда они отделиваются от Люси около церкви, где идет свадьба, и я собирался поставить абсолютно очевидную «Going to the Chapel»*, но выяснилось, что она дорогая, а мы уже и так перерасходовали музыкальный бюджет. Тогда Гарри Гарфилд из «Юниверсал мьюзик» прислал нам более дешевые варианты, и там была «Yummy, Yummy, Yummy» — я чуть не умер от смеха, когда ее услышал. Вступление гениально легло на сцену, в которой Джонни сбегает из комнаты (там еще не понятно, что это будет песня), потом она превращается в идиотическую попсу, и под конец Гонзо в приступе рвоты склоняется над унитазом ровно после слов «Yummy, Yummy, Yummy, I've got love in my tummy»**. Так обычно и бывает: копаешься-копаешься, а потом вдруг в один момент все встает на свои места. Даже со Стоунсами все шло по тому же сценарию. Поскольку все ждали, что фильм начнется с их песни, мы решили сделать все наоборот и поставить их в конце: в музыкальном смысле мы заканчиваем там, где у Хантера все начиналось, и слова песни «Jumping Jack Flash» в этом смысле, мне кажется, еще никогда не звучали. Ты приходишь в себя после всех этих кошмаров и слышишь: «Все в порядке, на самом деле все фигня»*** — песня подбадривает.

Ага, подбадривает. Я видел вокруг себя понимающие улыбки, когда в зале зажегся свет, — это было в одном из кинотеатров в центре Вашингтона, я тогда сам в первый раз смотрел этот фильм.

* Хит женской группы *The Dixie Cups* (1964), позже перепетый многими известными музыкантами.

** «Ням, ням, ням, любовь попала мне в животик».

*** Слова из песни «Jumping Jack Flash»: «But it's all right now, in fact, it's a gas!»

Хотелось, чтобы они вышли из зала с ощущением любви и тепла. Самое смешное в этом проекте — я же брался за него с тем, чтобы нарушить все приличия и правила поведения, а через год работы захотел, чтобы фильм всем без исключения понравился. Согласитесь, было бы странно этого ожидать. Максимум, на что можно надеяться, — что семя упадет в благодатную почву и что после фильма достаточное количество людей подумают: «Я могу чуть больше» или «Мне требуется нечто большее». В Каннах я постоянно повторял, что, быть может, «Годзилла» отметила собой конец юрского периода в кинематографе: на смену крупным предсказуемым корпоративным мастодонтам должны прийти мелкие пушистые млекопитающие, и я надеюсь, что наш фильм был первым таким зверьком.

Вместо этого на вас обрушился шквал оскорблений.

Да. Журналистов в Каннах чуть не разорвало от ненависти. Чудовищно! Удивительно, что пробные показы там прошли с невероятным успехом, а по ним обычно можно судить, как будет воспринят фильм. В Штатах всем сотрудникам студии картина очень понравилась, французский дистрибьютор был от нее без ума, Жиль Жакоб* считал, что ему даже могут дать «Золотую ветвь», пока не разгорелся весь этот скандал. Не знаю, чего еще они могли ожидать от Терри Гиллиама и Джонни Деппа. С книгой они, очевидно, были незнакомы; точнее, они *думали*, что знают ее, потому что словосочетание «страх и ненависть» вошло в разговорную речь. Да, она смешная и сумасбродная, но она еще и трагическая, тревожная и тошнотворная. Я был потрясен, но все равно должен был давать все эти интервью, разговаривать с людьми, которые открыто выражали свое отвращение к фильму. Помню, как я что-то мямлил в ответ на вопросы Барри Нормана**, и сама

* Жиль Жакоб (р. 1930) — французский критик и влиятельный деятель кино, многие годы был генеральным уполномоченным Каннского фестиваля по отбору картин, член жюри многих кинопремий.

** Барри Норман (р. 1933) — английский кинокритик и телеведущий.

мысль о том, что я собираюсь как следует поговорить с ним о картине, как мне показалось, внушала ему ужас. На основной пресс-конференции я пытался держаться воинственно, пытался вынудить журналистов задавать неудобные вопросы, но они не стали. Проблема в том, что везде теперь царит вежливость: многие журналисты отказались брать у нас интервью, потому что им не понравился фильм, — как трогательно!

Культ звезд предполагает лесть и подхалимство.

Во время съемок мы с Джонни все время шутили по поводу того, какой отвратительный и опасный фильм мы делаем и что мне-то везет, ведь я живу за пределами США, а вот за ним точно будут охотиться: все приличные люди этой великой страны двадцать пять лет потратили на то, чтобы отгородиться от этого ужасающего периода собственной истории, а тут вдруг появляется это дерьмо и подрывает все американские устои истины и добра.

Я думал, что люди либо скажут «да», либо очень разозлятся, но злость получилась какая-то очень тихая. Здесь как раз случай «не обращай внимания на этот кошмар в ванной»*: не обращать внимания на этот кошмар в кино. К сожалению, как я уже говорил, был ошибочно выбран широкий прокат; выпускать картину на экраны нужно было медленнее.

Несмотря на большой бюджет, следовало бы позиционировать ее как арт-хаусный фильм.

В отделе маркетинга всерьез рассчитывали на огромные сборы. Однако результаты должным образом не отслеживали и правильной информационной поддержки фильм до выхода в прокат не получил. Ключевые рецензии вовремя не вышли — самое смешное, что не успел

даже «Роллинг стоун». Добавьте к этому еще каникулы в большинстве колледжей — и получите результат, далекий от оглушительного кассового успеха. Потом все начали говорить, что фильм много заработает на видео; я слышал, что кто-то назвал картину «основополагающей». Отлично, может, мне наконец удалось снять арт-хаусное кино, сделать фильм, который получит признание после моей смерти и откроет новое направление в развитии кинематографа. В картине хоть Дьюк к концу начинает что-то понимать, но удалось ли мне самому что-либо понять? Я до сих пор пытаюсь это выяснить: на то, чтобы приобрести мудрость, уходит больше времени, чем на просмотр кинофильма.

Людам нужны какие-то идеи, чтобы сформировать собственное отношение к фильму: многое зависит от того, какие выносятся вердикты. Можно привести в пример ставшую теперь знаменитой историю с «Подглядывающим». Картина осталась такой, какой она и была, только теперь публике предоставлено огромное количество интерпретаций, от которых можно отталкиваться.*

Да, нужен своего рода Иоанн Креститель. Я все равно надеялся, что люди начнут обсуждать «Страх и ненависть», но они, похоже, не собираются этого делать⁹. Те, кому этот фильм нравится, не уверены, что он понравится их друзьям; они не знают, что по его поводу можно ска-

* «Подглядывающий» (1960) — психологический триллер британского режиссера Майкла Пауэлла. Герой фильма, помощник кинооператора, совершает серию убийств, снимая процесс на пленку. Фильм оказал крайне шокирующее воздействие на публику и критиков, ошеломленных откровенной демонстрацией сексуальной патологии и насилия. После этой картины Майкл Пауэлл, снявший до этого ряд фильмов, вошедших в золотой фонд британского кино, практически лишился возможности продолжать свою деятельность. Однако впоследствии картина стала культовой; в 1970-е гг. изменилось и мнение критики. В своей автобиографии Пауэлл с печалью отмечает: «Я снимаю фильм, который никто не хочет смотреть, и потом через тридцать лет выясняется, что все его либо видели, либо собираются смотреть». В 2004 г. фильм занял 24-е место в рейтинге лучших британских фильмов всех времен, по версии журнала «Тотал филм».

* Цитата из внутреннего монолога Дьюка, в котором он переходит от размышлений о том, что Гонзо устроил в ванной, к раздумьям о «волне шестидесятых».

зять. Другим он просто не нравится, и поэтому они не хотят его обсуждать. Кроме того, американцы одержимы идеей успеха: раз фильм успеха не имел, зачем мне его смотреть? Иногда я воспринимаю свои картины как лакмусовую бумажку для общества. Боюсь, Америка вернулась к консерватизму пятидесятых. Только теперь он еще более ханжеский и неизвестно на что направленный. Как и предсказывал Хантер, Америка превратилась в страну пугливых овец.

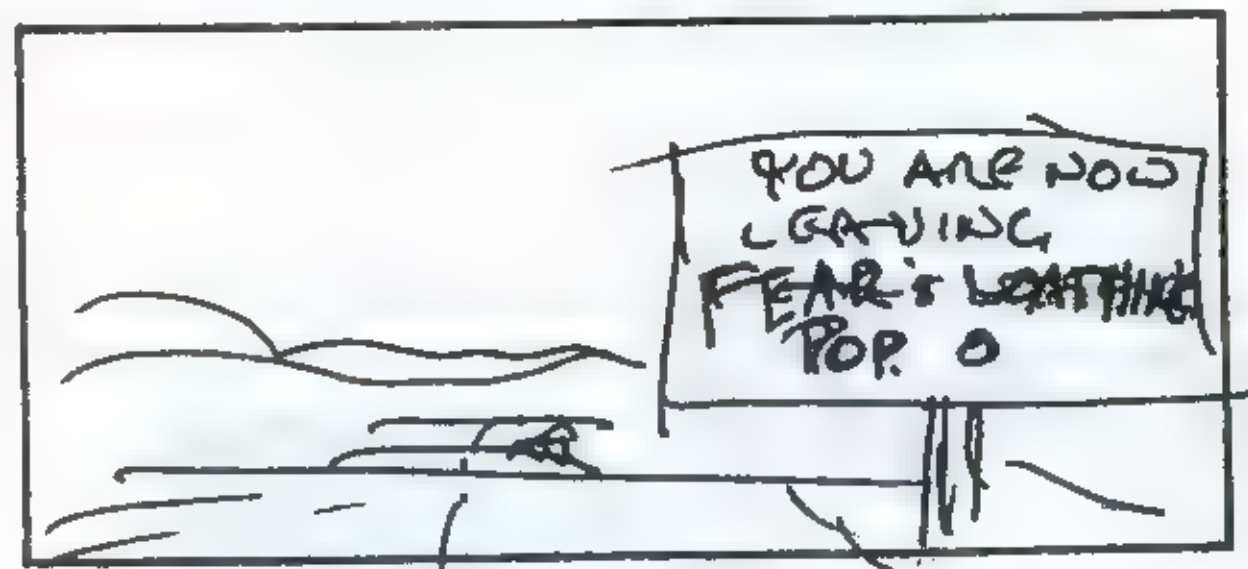
Что дальше?

Не знаю. Мы не оставляем попыток выкупить «Дефективного детектива». Сценарий «Минотавра» не готов — как и сценарий «Дон Кихота». Я снова воодушевился идеей «Повести о двух городах», читаю много других сценариев и книг. Думал даже заняться еще одной книгой Филипа Дика. Там речь идет о том, что общество становится вежливым и пристойным. Релятивизм побеждает, абсолютизм объявлен вне закона. И тут появляется герой, у которого есть дар предвидеть будущее, то есть он может с уверенностью говорить обо всем. Толпа возвращает себе абсолютизм, потому что людям отчаянно хочется во что-нибудь верить. Эта книга пыталась заставить людей думать в пятидесятые годы — «Страх и ненависть» была такой же попыткой снова заставить их думать.

Уверен, что я сделал одну правильную вещь в самом начале: уехал из Америки, поселился в Англии и стал работать вне голливудской системы. Теперь, когда я позволил себе вернуться, я разрываюсь между этими двумя мирами. И основной все равно остается моя английская, или европейская, суть, потому что я упорно пытаюсь доказать Голливуду возможность того, во что они не верят. Наверное, это прозвучит странно, но я не думаю, что мне следует продолжать свои попытки с запуском «Дефективного детектива», потому что я давно уже его поставил, — это все равно что пытаться исправить «Мюнхгаузена». А может, этот фильм мог бы стать для меня своего рода «Фанни и Александром» — собранием всех моих

крупномасштабных задумок, которое стоило бы осуществить, чтобы изгнать всякую эпiku из дальнейшей работы и перейти к небольшим, более тонким вещам¹⁰.

Я могу делать вполне определенные вещи, например создавать образы и миры, которые никому больше в голову не приходят, и я ощущаю ответственность, считаю, что должен этим заниматься. Эта проблема таланта (или как бы еще мы ни называли то, чем я обладаю) всегда стояла остро: я ощущаю себя опекуном, который должен присматривать за талантом и его мутациями и стараться мудро его использовать. Поэтому когда чувствую, что время тратится впустую, я начинаю терзать себя за то, что не применяю свой дар в какой-то другой области, но общая тенденция все равно такая, что я связываю себя с какой-то одной вещью и говорю: «Ничто другое не пройдет!»*



Вы покидаете Страх и Ненависть

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хантер С. Томпсон. Страх и отвращение в Лас-Вегасе. М.: Аст, 2005.

² Роберт Ярбер (р. 1948) — американский художник, работающий в фигуративной традиции. Учился в Купер-юнион в Нью-Йорке, много выставлялся в США и несколько раз в Европе. Критик Джоанна Бурштейн так описывает характерные для Ярбера

* Аллюзия на реплику Черного Рыцаря «None shall pass» из фильма «Монти Пайтон и Священный Грааль» (1974).

сюжеты: «Жуткие пластмассовые герои комиксов любят или ненавидят друг друга, проваливаясь в то же самое время в залитое неоновым светом пространство» (цитируется в: Sanford Sivitz Shaman, *Robert Yarber Paintings: 1980–1988*, Palmer Museum of Art, The Pennsylvania State University, 1989).

³ «Без лица» (1997), режиссер Джон Ву.

⁴ «Казино» (Мартин Скорсезе, 1995), «Непристойное предложение» (Эдриан Лайн, 1993), «Покидая Лас-Вегас» (Майк Фиггис, 1995), «Багси» (Барри Левинсон, 1991).

⁵ См., например: Жан Бодрийяр «Симулякры и симуляция» (1981, рус. перевод 1996) или его знаменитую статью «Войны в Заливе не было» (1991, рус. перевод 2001).

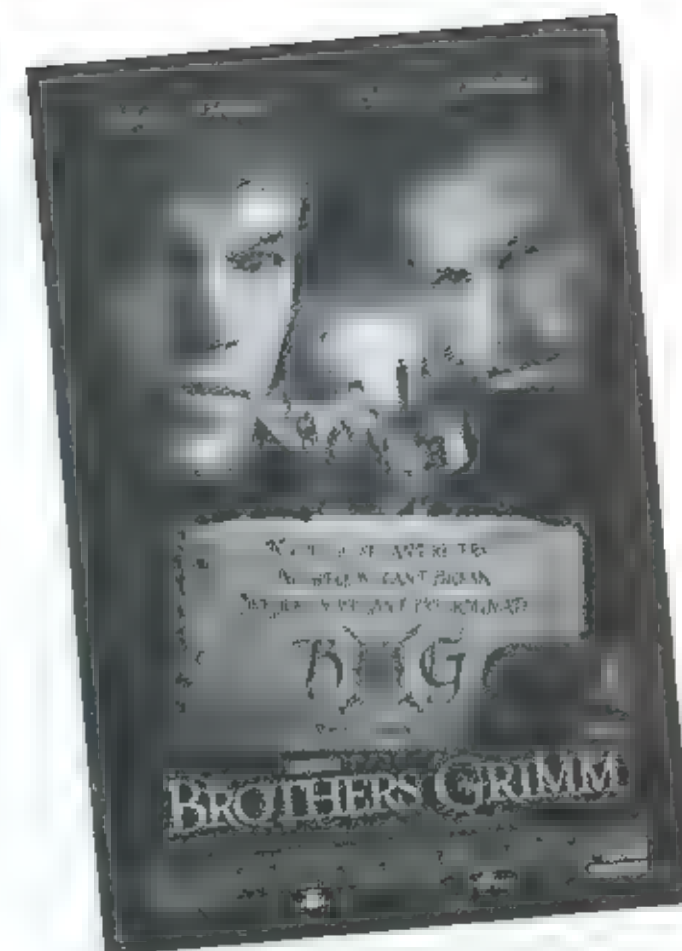
⁶ Этот эпиграф появляется также и в начале фильма.

⁷ «Слуга» (1963), сценарий Гарольда Пинтера, режиссер Джо-зеф Лоузи.

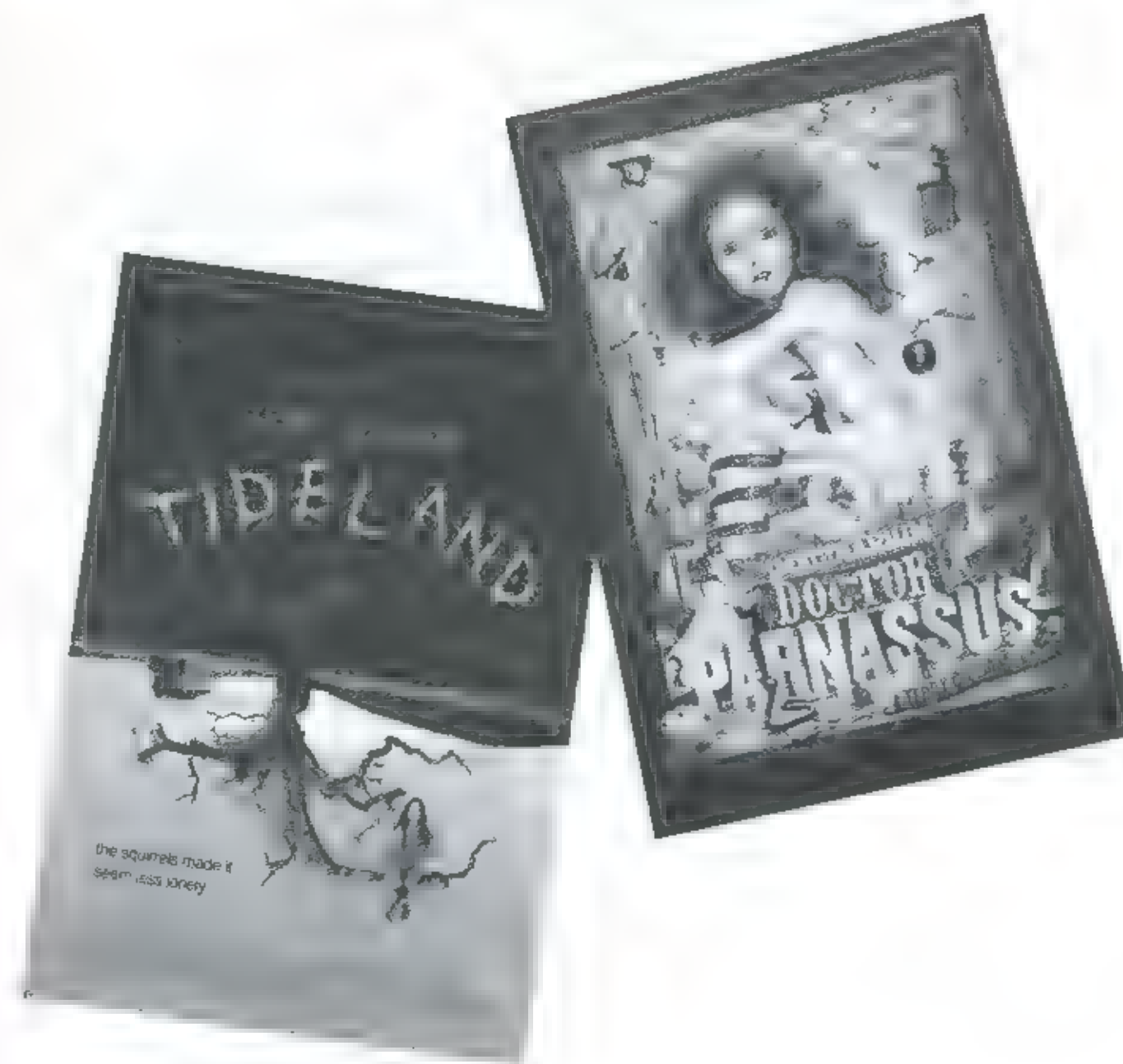
⁸ Том Джонс (р. 1940) — валлийский музыкант. В конце 1960-х гг. прервал карьеру в Великобритании, чтобы сосредоточиться на клубных выступлениях в Лас-Вегасе. В 1967 г. состоялось его первое выступление в отеле «Фламинго».

⁹ Интервью записывалось в июне 1998 г., то есть до того, как фильм вышел в прокат в Великобритании.

¹⁰ Картина «Фанни и Александр» (1982) преподносилась как прощание Ингмара Бергмана с кинематографом. Эта сложная семейная драма содержит массу аллюзий на другие фильмы режиссера и отчасти основывается на его автобиографии.



ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ



В фильмах я теряюсь, как в лесу

«Газета», 14 сентября 2005 г.

Уникальный режиссер, самый фантастический неудачник Голливуда, которому поклоняются киноманы всего мира, бывший участник «Монти Пайтона», автор «Бразилии», «Двенадцати обезьян», «Страха и ненависти в Лас-Вегасе», Терри Гиллиам представил на суд публики (теперь и российской) свое новое творение — «Братьев Гримм». Перед премьерой фильма он согласился побеседовать с обозревателем «Газеты» Антоном Долиным и первый вопрос задал сам.

О, вы из России! Ну и как там российский кинематограф?

Живет себе помаленьку, вот в Венецию фильм взяли в конкурс, весьма хороший...

Значит, у русского кино еще есть будущее? Здорово! А как «Ночной дозор»? Мне о нем столько рассказывали. А сам я еще не видел.

Боюсь, вы разочаруетесь. А вы разве поклонник русского кино?

О да! Если говорить об этом всерьез, придется упомянуть Тарковского. Но «Ночной дозор» посмотреть очень хотелось бы.

Скажите, правда ли, что вы в детстве пытались быть фокусником?

Правда, чистая правда!

И как, получалось?

Чудовищно плохо. *(Смеется.)* Мне было лет десять. Папа мне купил всяких коробочек и приспособлений. Это было ужасно. Я выглядел как комический актер, играющий фокусника. Для этого дела надо иметь талант, а еще тренироваться день за днем.

Но вы же и тренируетесь, только в области кино.

Да, магия тут — ключевое слово; по счастью, я нашел ту область, в которой у меня что-то неплохо получается. Хочу очаровывать людей, поражать их! Я в психоанализе не силен, но, наверное, фильмами я решаю свои психологические проблемы.

Как вышло, что вы оказались вовлечены в проект «Братья Гримм»? Замысел-то был не ваш.

После того как «Человек, который убил Дон Кихота» не состоялся, у меня было примерно четыре миллиона новых проектов, и ни один из них почему-то не мог реализоваться. Не складывалось, и все! Тогда ребята из «Мирамакс» обратились ко мне с «Братьями Гримм», и я понял, что надо хватать удачу за хвост. Правда, первая версия сценария мне страшно не понравилась: сразу было видно, что писали американцы со своими специфическими представлениями о Германии девятнадцатого века! Да еще и смеяться пытались над европейцами с таким специфическим сарказмом. Ненавижу все это. Сейчас у меня в фильме один из братьев Гримм мечтатель, а другой прагматик; в сценарии же были просто «два парня», как они это называли. Но общая концепция с заколдованным лесом и башней в центре мне понравилась, и я включился в работу. Главное, сказал я себе, чтобы все это не превратилось в «Мумию», действие которой перенесено из Египта в Германию. Студия, конечно, стремилась как раз к чему-то в этом роде.

«Братья Гримм» — своеобразная деконструкция классических сказок. А какие-нибудь исследования на эту тему вы не читали? Кого-нибудь из авторов мифологической

школы или книги Владимира Проппа о морфологии и исторических корнях волшебной сказки?

Честно говоря, нет. Ну, может, пару страниц какой-нибудь умной книги. Но мне не нужны умные книги с психологическими современными объяснениями сказок, мне бы что-нибудь постаромоднее. Все-таки сказки братьев Гримм — базисная, необходимая часть нашей истории и культуры. И не только нашей: говорят, первая версия «Золушки» была написана в Китае. Вот что мне особенно нравится в сказках братьев Гримм — они их не придумывали, а только записывали то, что существовало уже столетиями. По-моему, эти сказки — своеобразное упражнение, чтобы подготовить ребенка к реальному миру, в котором встречаются и ведьмы, и тролли, и людоеды. В Америке уже и не знают этого, не помнят. «Золушку» и «Белоснежку» знают, конечно, но только по мультфильмам Диснея. Несколько лет назад я нашел у себя в доме книгу — вот сюрприз! *(Смеется.)* Разумеется, книга принадлежала не мне, а моим детям. Это была чудовищнейшая версия «Красной Шапочки». В ней волк не съедал девочку и ее бабушку, охотники не резали волка и не набивали его живот камнями. Напротив, на помощь приходил папа Красной Шапочки и прогонял плохого волка прочь. Правда, цензура началась задолго до эры Диснея. Как я выяснил, в первой версии сказки про Рапунцель на героиню не налезало платье — то есть, вероятно, она была беременна, но в классическом издании сказок братья Гримм это убрали. Их читала буржуазия, которой подобные сальности были ни к чему.

В общем, ваши «Братья Гримм» оказались довольно неожиданным сплавом жанров и мотивов то ли для взрослой, то ли для детской аудитории. А в какой пропорции вы смешивали все эти элементы, чтобы добиться желаемого результата?

Не знаю, слишком сложный вопрос... Не люблю думать. Когда я снимаю кино, то предпочитаю решать конкретные проблемы. В больших фильмах я теряюсь, как

в лесу. Мне нужна карта, чтобы не заблудиться, а в конце я иногда вдруг понимаю, что шел правильным путем. Хотя в чем он состоит, сформулировать я бы не смог. Просто соединяю все вместе, и вдруг оно обретает смысл. Что-то в этом подсознательное. Но я думаю, что режиссура — это выбор, который ты делаешь, некий внутренний фильтр; все постоянно ставят тебя перед необходимостью принять то или иное решение, и от этого зависит результат. Вообще-то, мои первые фильмы были куда более отчетливым выбором, чем последние. Так уж случилось.

Над «Братьями Гримм» вы работали много лет, и простой во многом был вынужденным...

Мне было нужно дополнительное время, но все же не могу утверждать, что мне было нужно так много времени! (Смеется.) Однако монтаж для меня — важный этап, тогда-то я и собираю из разрозненных кусочков финальную мозаику. Поначалу, к примеру, все начиналось с Красной Шапочки, потом шел флэшбек с двумя братьями, а дальше — когда братья уже повзрослели. Посмотрев эту версию, я понял, что надо бы вернуть хронологический порядок. Я советуюсь с людьми, мнение которых для меня важно, продюсеры тоже вмешиваются, а время идет. Но простой даже помог мне взглянуть на фильм со стороны. И еще в одном смысле помог. Я терпеть не могу компромиссы и однажды решил остановиться на моей версии монтажа, не принимать никаких поправок, сделать перерыв на год, за который я, кстати, снял еще один фильм, «Страна приливов». А потом вернулся в монтажную студию в Лондон, тут позвонили продюсеры и сказали: «Ладно, заканчивай фильм по-своему».

К разговору о продюсерах: что там за конфликт у вас с ними вышел из-за носа Мэтта Дэймона?

Дело в том, что я сделал для него накладной сломанный нос: мне подумалось, что он, как старший из братьев Гримм, все время в детстве защищал своего младшего

брата-идеалиста и из-за этого пострадал в одной из драк. Лицо с таким носом у Мэтта выглядело куда более сильным и мужественным, уж поверьте. Он был похож на молодого Марлона Брандо! А не на Пинокио, честное слово. К сожалению, ничего у меня не вышло. Из-за постера. Харви Вайнштейн хотел, чтобы Мэтт Дэймон был на плакате узнаваемым. Такая же история вышла в прошлом году с «Волшебной страной». Ее герой, автор «Питера Пэна» Барри, был парнем с огромными густыми усами, и Джонни Депп уже примерял именно такой грим, но Харви воспротивился: для того чтобы фильм имел успех в прокате, было необходимо, чтобы Джонни выглядел на постере настолько красивым, насколько это возможно.

Правда ли, что к вам обращались с предложением режиссировать очередную серию «Гарри Поттера»?

Правда, я даже ездил, встречался с кем-то. Сказали, что сама Джоан Роулинг выбрала меня в качестве режиссера. Но я не отнесся к этому предложению серьезно. Я просто знал наверняка, что студия «Уорнер бразерс» никогда не согласится на меня. Слишком уж там много денег, им был нужен кто-то более безопасный. Вызвали меня просто для того, чтобы проявить уважение к Роулинг. На какой-то краткий момент я подумал, как было бы здорово взяться за «Гарри Поттера»: Альфонсо Куарон, по-моему, классно справился с задачей, мог бы и я. Потом так злился на себя, что допустил даже такую мысль! А вообще хорошо, что со мной велись такие переговоры, — в Голливуде ко мне сразу стали по-другому относиться.

Принято считать, что ваши фильмы слишком интеллектуальны, чтобы приносить прибыль в прокате. Вы как к этому сами относитесь?

Для меня главное — чтобы фильм окупился, чтобы не был убыточным. Если фильм не убыточный, значит, он прибыльный. В моем понимании. Конечно, если бы я

согласился снимать «Пиратов Карибского моря», то ни в чем бы сегодня не нуждался. Но такие вещи нужны не мне, а Джонни Деппу.

А как относитесь к участию в фестивалях? Все-таки европейская премьера «Братьев Гримм» состоялась в Венеции, где президентом жюри был легендарный художник-постановщик Данте Ферретти, работавший с вами над «Приключениями Барона Мюнхгаузена».

Надо было позвонить Данте, шепнуть пару слов! (Смеется.) Нет, идея конкурса фильмов — бессмыслица. Это просто хороший повод всем собраться вместе и сделать вид, что происходит нечто важное. Это неплохо, и я люблю фестивали, но сама идея соревнования — идиотизм. Нельзя сравнивать фильмы, они разные! Мне безразлично, в конкурсе или нет показывают мои работы. Съездил в Венецию бесплатно — и слава богу. Я получал, правда, пару призов, но что с ними делать? Тяжелые они все. Я их даже не собираю.

Нет у вас мысли исполнить мечту миллионов и сделать новый фильм «Монти Пайтона»?

(Долго и энергично мотает головой.) Нет! Ни за что! Они все умерли. Ну, в метафорическом смысле. (Смеется.) Мы все постарели, занимаемся разным делом... Каждые пару лет мы собираемся, нам хорошо вместе — отличная все же была компания! Обсуждаем идеи разные, а потом расходимся по домам.

Игорь Потапов

Неплохо снова впасть в детство

«Газета», 15 сентября 2004 г.

Известный актер и режиссер Терри Гиллиам, участник знаменитой комик-труппы «Монти Пайтон», представил в Торонто свой новый проект «Страна приливов» (Tideland). О деталях, связанных со съемками этого пока еще не завершеного фильма, Терри Гиллиам рассказал журналистам, среди которых оказался и корреспондент «Газеты» Игорь Потапов.

Вы известны во всем мире не только как автор язвительных антиутопий вроде «Бразилии» или «Двенадцати обезьян», но и сказок наподобие «Приключений Барона Мюнхгаузена» или «Бандитов времени». Как по-вашему, нужно ли режиссеру обладать какими-то специальными навыками для того, чтобы снимать фильмы про детей?

Не думаю, что тут дело в навыках. Может быть, неплохо сначала достичь такого возраста, когда уже снова начинаешь впадать в детство. (Смеется.) Мне уже шестьдесят четыре, но я не могу сказать, что когда-либо чувствовал себя окончательно и бесповоротно взрослым. Правда, снова почувствовать себя ребенком все равно не удастся: дети просто по-другому видят мир. Например, я никогда не смогу даже приблизительно подделать манеру детского рисунка. Я для этого слишком много знаю, видел картины разных художников, обучен композиции, перспективе и так далее. А у них все получается очень естественно и вместе с тем неповторимо. Но есть еще один плюс старческого существования — склероз! (Смеется.) Нет, правда, каждый день чувствуешь себя по-новому: а вот еще одно лицо исчезло из памяти, еще одного

слова нет в словаре. Легкость создается необыкновенная, очень помогает снимать кино.

Ваши последние фильмы как-то связаны с впечатлениями детства?

Конечно связаны, как и все остальное, что я делаю. Я рос в потрясающем месте: в двух шагах от дома было озеро, сразу за домом лес, напротив — кукурузное поле и за ним болото. В доме не было телевизора, только книги и радио. Все вместе очень развивает воображение, и все, что я могу придумать сейчас, уже было придумано мной в детстве.

Говоря о новом проекте — почему вы выбрали именно эту историю для экранизации?

Я прочитал книгу Митча Каллина «Страна приливов» и влюбился в нее. Это очаровательная мрачная история, не похожая ни на что другое из того, что я читал до сих пор. Она о маленькой девочке, которая лишена родительского внимания. Папа у нее такой опустившийся рокер, мама тоже где-то там присутствует, но не заботится о ребенке как следует, и вот эта девочка создает себе воображаемую страну, где с ней происходят всякие невероятные приключения. Я не буду рассказывать подробно какие, а то испорчу все удовольствие от просмотра будущего фильма. Если хотите парочку клише, то попробуйте смешать вместе «Психоз» и «Алису в Стране чудес». С другой стороны, это немного похоже на эдакий готический вестерн — мы снимали в Канаде, среди пугающих просторов Саскачевана.

Как вы искали актеров?

Самым важным было найти исполнительницу главной роли, и нам очень повезло, когда после долгих поисков удалось встретить Жodelь Ферланд. Она потрясающий ребенок и гениальная актриса, лучшая из всех, что я видел до сих пор. Весь фильм держится на ней, она

присутствует там в каждой сцене. Ей сейчас девять лет, но на ее счету уже больше фильмов, чем на моем. Начиная с четырех лет она снялась в двадцати шести фильмах! Просто невероятно!

Почему Канада и почему Саскачеван?

Потому что в Канаде нам удалось найти деньги! (Смеется.) На самом-то деле мы искали местность с определенным ландшафтом, растительностью и климатом, и Канада подошла идеально. Ну и в правительстве Саскачевана нам много рассказывали, какая здесь отличная стоит погода, мягкий климат и так далее. Конечно же, они все наврали, но мы купились.

Как вы определяете, когда сценарий уже готов к производству?

Когда удастся получить деньги на то, чтобы снимать. Тогда с чистой совестью можно начинать переписывать сценарий, потому что он все равно никуда не годится. Да и так понятно, что потом никто этого сценария придерживаться не будет.

Насколько этот проект связан с вашим последним фильмом «Братья Гримм», который вот-вот должен выйти на экраны? Насколько он сочетается с вашими предыдущими картинами?

«Братья Гримм» — очень дорогая высокобюджетная постановка, с дорогими спецэффектами, в общем, было где разгуляться. «Страну приливов» мы снимаем в основном на британские и канадские деньги, денег этих немного, бюджет — около двадцати миллионов канадских долларов, поэтому очень многое приходится изобретать на ходу. Например, у нас в этом фильме почти нет компьютерных эффектов, и я снова вспоминал, как обращаться с куклами. Там по сюжету есть четыре персонажа — друзья нашей героини и в то же время воплощения разных черт ее характера. Жodelь сама их всех

озвучивает, а «играют» за этих персонажей куклы, самые настоящие, неподдельные куклы. Я вообще лучше работаю, когда есть какие-то ограничения, когда что-то давит, когда чему-то надо противостоять, выкручиваться. Воображение в таких случаях гораздо лучше работает. Помню, на съемках самого моего любимого фильма, «Бразилия», у нас был всего лишь один маленький съемочный павильон, и все игры с перспективой и звуковыми эффектами в этом фильме как раз и должны были создать впечатление пространства большего, чем на самом деле. Или на съемках «Священного Грааля», когда я вообще только учился режиссировать фильмы. Учился на собственных ошибках: например, мы снимали в Шотландии, в месте, где были потрясающие пейзажи. В первый же день у нас сломалась камера, то есть на ней можно было снимать, но только крупные планы. И мы решили — отлично, сделаем весь фильм крупным планом. Вокруг были невероятные виды, но в фильм они не попали! В тот раз вообще все держалось на полной импровизации. Мы выбились из графика, и когда понадобилась массовка, ее под рукой не оказалось, потому что массовые сцены были запланированы неделю назад, когда до них руки не дошли. Поэтому пришлось согнать в кучу всех участников съемочной группы, их родственников и детей, натянуть на них десяток шлемов, сунуть в руки парочку знамен, и получилась армия. Так что в экстремальных обстоятельствах всегда продуктивнее работается, поверьте мне. И то же самое с работой над сценарием — я пробовал снять на лето домик в Италии, чтобы поработать в спокойной обстановке, но ничего из этого не вышло. То есть там тихо, спокойно, ничто не раздражает — и писать совершенно не хочется! Я иду заниматься хозяйством, вместо того чтобы сесть за стол и работать. Зато в городе, где все достает, где пробки, толчея и плохое обслуживание, сразу появляется масса стимулов для творчества.

Вы упомянули куклы, а в ваших фильмах вообще много трюков, основанных на механическом взаимодействии. Откуда такая любовь к механизмам?

Честно говоря, я недолюбливаю компьютеры, я их не понимаю. Механизм — это что-то, что я могу разобрать, могу рассмотреть его устройство, я знаю, как это работает. Механизмы похожи на живые существа, они двигаются, дышат. Я люблю, когда все можно пощупать руками, — а как вы пощупаете килобайт? То же самое с водопроводными трубами, я их просто обожаю. По ним идет вода, они пульсируют, нагреваются, протекают. Вот почему в тех мультипликационных фрагментах, которые я рисовал для «Монти Пайтона», так часто попадаются водопроводные трубы. Впрочем, я тогда впервые попал в Лондон и был поражен другой вещью. Представьте себе лондонскую архитектуру восемнадцатого века, всю эту лепнину, херувимов, колонны и так далее. Проблема в том, что, когда эти дома строились, там не были предусмотрены туалеты, и в двадцатом веке их пришлось достраивать — или перестраивать маленькие комнаты, или делать из одного бального зала двадцать маленьких туалетов. И все трубы, водопровод, канализация, все это было выведено наружу и прикреплено поверх лепнины и ангелочков. На что только не идут люди, чтобы облегчаться со всеми удобствами. Я-то вырос в сельской местности, в Миннесоте, и все, что у нас было, — деревянная будка в огороде, с отверстием в полу. Кстати, как избирательно работает память — у меня самые радужные воспоминания о детстве, но я не припоминаю, как в двадцатиградусный мороз приходилось бегать через этот огород в халате. А ведь наверняка приходилось.

Я хотел стать миссионером

«Известия», 1 сентября 2005 г.

Одной из самых ожидаемых премьер открывшегося Венецианского кинофестиваля станет блокбастер Терри Гиллиама «Братья Гримм». Кроме того, на этой неделе на фестивале в Торонто будет представлена еще одна новая работа знаменитого режиссера — «Страна приливов». С Терри Гиллиамом, молчавшим семь лет и вдруг разразившимся сразу двумя лентами, встретилась специальный корреспондент «Известий» Галя Галкина.

О чем ваш новый фильм «Братья Гримм»?

О двух братьях, один из которых — циничный прагматик, а другой — романтичный мечтатель, и именно он выигрывает.

Вы узнаете себя в одном из братьев Гримм?

В обоих. С одной стороны, я очень прагматичный и с годами становлюсь все более пессимистичным, как Вильгельм. А с другой стороны, мечтательность не покидает меня. Для меня фантазия и реальность — это две стороны одной медали. Только я не всегда уверен, какая из них какая.

Не испугаются ли дети во время просмотра «Братьев Гримм»?

В результате пробных показов мы решили, что родители восьми-девятилетних детей могут смело брать их с собой. Правда, после очередного просмотра одна женщина сказала мне, что не только не поведет дочь на фильм, но и не даст ей читать сказки братьев Гримм, чтобы ее

не мучили потом кошмары. Я возразил, что у этих историй счастливый конец и что их вполне можно использовать как упражнения для детей, которым придется обращаться с опасными и прекрасными явлениями, наполняющими наш мир.

Почему вы «назначили» Мэтта Дэймона прагматиком, а Хита Леджера — мечтателем?

Я использовал прием, который называется «кастинг против типажа», но только после того, как актеры сами попросили меня об этом. Предполагалось, что интроверт Мэтт сыграет Якоба Гримма, а экстраверт Хит — Вильгельма.

Как к вам впервые попал сценарий Эрена Крюгера и написал ли он «Звонок-2» и «Ключ от всех дверей» раньше, чем «Братьев Гримм»?

Я не знаю точно. Чарльз Ровен, который продюсировал «Двенадцать обезьян», дал мне этот сценарий, и я подумал, что было бы здорово снять фильм о трудолюбивых немцах, которые подарили нам свои волшебные сказки. Мне очень понравился сценарный слоган: «Два жуликоватых молодца попались в собственные сети». Но мне совершенно не понравилось, как был написан сценарий.

Вы его переписали?

Вместе с Тони Грисони мы сделали лекало, которое наложили на сценарий, обрезав лишнее. Таким образом мы застолбили свое «ноу-хау» и готовы открыть курсы кройки и шитья для сценаристов. Но попасть в титры фильма в качестве сценаристов нам не удалось, так как мы не подходим под свод строгих правил Американской гильдии писателей.

Вы снимали два фильма одновременно?

Нет, я занимался маленькой «Страной приливов» во время вынужденного простоя больших «Братьев Гримм». Это история о попавшей в трудные обстоятельства де-

вочке. И о детских способностях быстро восстанавливать физические и душевные силы. Я постоянно слышу истории о детях-жертвах. На самом деле дети самые выносливые и творческие существа на планете.

Вы снимали «Братьев Гримм» самостоятельно или со студией?

Мы снимали со студией «Дименшн филмз», хотя начали этот проект с «MGM». Накануне съемок в Праге нам сообщили, что «MGM» закрыла проект и что мы можем возвращаться туда, откуда приехали. Но не прошло и суток, как нам позвонили из «Дименшн» и сказали, что они хотят реализовать этот проект.

Я понял: для того чтобы снять фильм о легендарных братьях Гримм, я должен ужиться с легендарными братьями Вайнштейн. Я вылетел в Лос-Анджелес и сказал Бобу: «Послушай, Боб, мы оба очень независимые люди и оба убеждены в своей правоте. Это будет трудный брак». И действительно, это был брак без медового месяца. До того как высохли чернила на контракте с Вайнштейнами, они перепроверили все мои принципиальные решения. Среди них был выбор актрисы на роль Анжелики, женщины, которая вдохновляла обоих братьев Гримм, как говорится, на подвиги. Я хотел Саманту Мортон. Но мне было сказано, что «оскаровская» номинантка недостаточно привлекательна. И ее заменили Линой Хиди. А через пять недель после начала съемок Вайнштейны уволили оператора Николу Пекорини, с которым мы вместе снимали «Страх и ненависть в Лас-Вегасе». И тогда я заявил: «Я закончу этот фильм, но больше не стану отвечать на телефонные звонки и разговаривать с кем бы то ни было». Таким образом я сбил температуру с обеих сторон наших взаимоотношений, которые после этого сильно похолодели, но зато больше никто не вмешивался в процесс съемок.

Ходили слухи, что Вайнштейны послали кого-то, кто должен был заслонить своим телом камеру, чтобы предотвратить съемки Мэтта с накладным носом.

Это было еще забавнее. Ночью накануне съемок Боб позвонил мне и сказал: «Если ты наденешь на Мэтта нос, мы закроем фильм, и будь уверен, что это проще простого». Накладной нос придавал герою Дэймона грубоватую силу, и, уверенный в своей правоте, я был готов закрыть фильм. Но Мэтт сказал: «Я действительно хочу сниматься в этом фильме, так что давайте двигаться вперед». И я согласился с ним, хотя чувствовал, что пошел на компромисс по поводу чего-то очень существенного для меня.

Можно ли расценивать случившееся как реакцию Вайнштейнов на вашу подпорченную репутацию в Голливуде?

Возможно. Я удивлен, что люди считают, будто я безумный, безответственный, неконтролируемый. Я уверен, что все эти характеристики тащатся за мной со времен «Бразилии». Вы не можете критиковать систему, в которой живете, и выиграть. Но я не боюсь признаться, что Министерство информации в «Бразилии» напоминает мне администрацию Буша больше, чем что-либо, что я видел в своей жизни.

«Братья Гримм» — это коммерческий фильм?

(Смеется.) Конечно, я впервые снял фильм о прошлом, в котором актеры показывают пристойные зубы.

Как вы пережили необходимость снимать подобный фильм?

Сначала я хотел снять содержательный коммерческий фильм. А потом решил узнать мнение окружающих по этому поводу. Многие говорили, что если я сниму хороший фильм, то он не станет коммерческим. В общем, я решил сделать лучшее, на что я способен. И я надеюсь, что на свете достаточно людей, которые придут его посмотреть и заплатят за это, так что фильм окупится. Все мои предшествующие фильмы тоже могут считаться

коммерческими, потому что всем, кто принимал в них участие, заплатили. А те, кто вложил в них свои деньги, получили их обратно. И эти фильмы принесли немного дохода. По голливудским понятиям я только умеренно успешен. Мой новый агент был шокирован, когда увидел, сколько мне заплатили за «Братьев», — просто крупицу того, что здесь обычно получают режиссеры из списка «А» или «Б». Но я не жалуюсь на свое материальное положение, тем более что сужу об успехе по количеству не денег, а творческой свободы.

Трудно ли вам дается творческая свобода?

Я могу снимать большие фильмы, но это не значит, что я получаю от них большое удовольствие. Это очень тяжелая работа, которую можно сравнить с командованием армией. «Братья Гримм» — мой самый дорогой фильм. (Начальный бюджет фильма — семьдесят пять миллионов долларов, в итоге было потрачено более восьмидесяти, а ожидаемый сбор — сто миллионов.) Его съемки стоили четвертую часть миллиона в день. Когда приходилось ждать кого-то или чего-то по сорок пять минут, то я невольно подсчитывал, во что обходится подобная пауза. И когда понимал, что она стоит пятьдесят тысяч, то начинал сходить с ума. На съемках «Страны приливов», в которой играли четыре человека, были только мы, и мы спокойно снимали.

Зрители моментально узнают ваши фильмы. Как вы можете расшифровать понятие «gilliamesque» (стиль Гиллиама)?

Люди говорят о характерных чертах и визуальности «gilliamesque». Они начинают смотреть трейлер или фильм и сразу распознают мой почерк. А я даже не знаю, что они имеют в виду, потому что я показываю мир таким, каким его вижу. Но в «Братьях Гримм» мне помогал фантастический художник-постановщик Гай Дайас.

Какие сказки вы любили больше всего в детстве?

Сказки Андерсена, и «Новое платье короля» до сих пор моя самая любимая. С легкой руки писателя выражение «голый король» стало употребляться всюду, где люди по разным причинам выдают за очевидное то, чего нет на самом деле.

Можете ли вы привести примеры на злобу дня?

Голливуд продюсирует гладкие, блестящие, высокотехнологичные фильмы, но довольно-таки пустые. Когда я представляю себе толпу фанов, которые кричат, что это классные фильмы, то чувствую себя маленьким мальчиком из сказки Андерсена. Именно он назвал вещи своими именами, когда закричал: «А король-то голый!»

Какой наиболее сюрреалистический момент вашей жизни вы помните?

Вся моя жизнь — это безостановочный сюрреализм. Но были в ней и прозрения. Когда мне было двадцать с хвостиком, я осознал, что телевидение берет верх над моим сознанием. Я шел по калифорнийскому берегу океана, солнце садилось за горизонт, расцвечивая небо, чайки оставляли на песке загадочные следы, а навстречу мне шла прелестная девушка. И я спросил себя: «Я получаю удовольствие от этого потому, что это прекрасно, или потому, что мне промыли мозги теле-рекламой?» Отсутствие ответа на этот вопрос стало одной из причин, по которой я покинул Америку и поселился в Англии.

Почувствовали ли вы разницу между Америкой и Англией?

У американцев очень слабо развито чувство истории. Они считают, что история началась в лучшем случае, когда они родились, а в худшем, когда они проснулись. Но я забыл об этом недостатке своих сородичей, когда натолкнулся на кастовые различия британцев. Британцы — самое кастовое сообщество на планете.

А что вы думаете о русских? Вы ведь бывали в России?

Я бывал в России дважды. Лет двадцать назад я побывал в Москве и Ленинграде вместе Майклом Пэлином. Помню, что я удивился, где это российские зрители умудрились посмотреть фильмы «Монти Пайтона». Я ведь не получал от российских прокатчиков ни пенни! А несколько лет назад мой друг Слава Полунин пригласил меня на фестиваль клоунады. Эта идея показалась мне совершенно безумной, поэтому я не мог не приехать. Так что я до сих пор нахожусь под большим впечатлением от этой поездки и от людей, с которыми встретился.

Почему вы хотели стать пресвитерианским миссионером и что бы вы сегодня делали, если бы пошли по этому пути?

Не знаю, может быть, я был бы в Африке. Я хотел стать миссионером, чтобы у меня была причина путешествовать по миру. Но я сыт церковью по горло, потому что она не понимает шуток. Я действительно был маленьким фанатиком. И я постоянно шутил насчет Бога. Я обычно говорил: «Что это за Бог, в которого я верю и который не понимает моих шуток?» Люди в церкви навели на меня ужас, так что я ушел оттуда.

О воздействии ваших фильмов на людей ходят легенды. Расскажите какую-нибудь из них.

Один адвокат, который посмотрел «Бразилию», вернулся в свой офис, закрылся и не выходил три дня. А девушка в Нью-Йорке вышла из кинотеатра после просмотра фильма «Король-рыбак» и десять кварталов шла в противоположную от своего дома сторону. Только это не легенды, а правда.

Оценит ли Голливуд в конце концов по достоинству то, что вы делаете?

Я не знаю. Я просто надеюсь, что теперешние руководители голливудских студий в свое время были фанами моих ранних фильмов, так что на них вся надежда.

Каннская пресс-конференция о «Докторе Парнасе»

21 мая 2009 года, в день мировой премьеры «Воображариума доктора Парнаса» на Каннском кинофестивале, состоялась пресс-конференция с участием Эндрю Гарфилда, Лили Коул, Терри Гиллиама, Сэмюэля Хадиды, Верна Тройера и Эми Гиллиам. Вопросы задают ведущий пресс-конференции и журналисты со всего мира.

(Вопрос к Эми Гиллиам) А правду говорят, что с вашим отцом невозможно работать?

Эми: Вовсе нет!

(Эми Гиллиам) Какие у вас впечатления от продюсерской работы над этим фильмом?

Эми: Фантастические. Работать продюсером у папы — это невероятно. Было непросто, особенно когда возвращаешься домой вечером, а ему за обедом хочется поговорить о фильме, так что свободного времени, получается, вообще нет: семейные встречи всегда касаются работы. Но быть на съемочной площадке и работать с ним изо дня в день было здорово. Мы невероятно хорошо ладили. Бывали, конечно, сложные ситуации, когда мне приходилось говорить «нет». Он старше меня, мудрее и, конечно же, более зрелый, поэтому согласиться с отказом ему непросто, между нами случались разногласия. Он уверяет, что лучше в этом понимает. А я говорю, что нет.

(Терри Гиллиаму) Что вы подумали, когда узнали о кончине Хита Леджера, и какие варианты вы рассмат-

ривали, пока не решили пригласить Деппа, Лоу и Фаррелла на его место?

Терри: Первым и очевидным решением было закрыть фильм. Я не видел возможности закончить его без Хита, потому что все произошло в самый разгар съемок — мы сняли примерно половину сцен с ним, и тут такое. К счастью, меня окружали по-настоящему хорошие люди, и они настояли, чтобы я не вел себя как ленивый болван и начал искать способ закончить съемки без Хита.

Мы долго обсуждали, сможет ли один актер доиграть эту роль, и я чувствовал, что это невозможно. Мне казалось, что это было бы неправильно, что ничего бы не вышло. Поскольку у нас было волшебное зеркало, через которое Хит проходил трижды, мы подумали — пусть будет три актера. Такой подход интересней и неожиданней.

Я стал обзванивать друзей. Джонни Депп сказал, что он всегда готов. Вообще я звонил тем, кто знал и любил Хита. Тем, кто мог бы все правильно прочувствовать. В итоге роли достались Колину, Джуду и Джонни. Все актеры и съемочная группа были полны решимости сделать этот фильм, все работали с полной отдачей, и в итоге у нас все получилось. Именно любовь к Хиту придавала нам силы для этой работы.

(Терри Гиллиаму) В кулуарах церемонии «Оскар» некоторые журналисты имели возможность пообщаться с семьей Леджера, которая поистине поразила нас своей силой и скромностью. Им очень хотелось узнать, что вы сделаете с последней ролью Хита. Поддерживали ли вы с ними связь и обсуждали ли свои планы, ведь их очень волнует перспектива увидеть этот фильм и сам факт того, что работа Хита останется для потомков. Меня интересует, говорили ли вы с ними об этом и что вы почувствовали, когда показали им фильм.

Терри: Когда Хит умер, я поехал в Лос-Анджелес и провел с его семьей целый день. Мы то плакали, то сме-

ялись. Фильм будет для них радостью, это станет своеобразным торжеством в честь Хита, мы этого добились. Мы не обсуждали подробно, как я намерен продолжать фильм, но они знали, что в съемках будут участвовать Джонни, Колин и Джуд, и им это было приятно. Они очень поддерживали меня, хотя фильма пока не видели. Он станет для них сюрпризом.

Мне было важно закончить фильм, важно было добиться, чтобы последняя роль Хита получилась хорошей и живой. Я думаю, им понравится. Мне очень повезло, потому что, хотя Хит умер уже больше года назад, я все это время работал с ним в монтажной, с живым и здоровым. Так что для меня все это имеет другой смысл. Для меня он не ушедший в небытие человек, а человек, с которым мы каждый день вместе работаем.

(Терри Гиллиаму) Расскажите, как вам работалось с мистером Леджером. Каким он был в роли Тони на съемочной площадке?

Терри: Спросите у других, ведь я буду повторять ровно то же, что говорил раньше, — он был прекрасный, гениальный, великолепный.

Эндрю: Думаю, примерно то же самое вы услышите и от всех нас — он был великолепен: очень красивый, душевный, невероятно энергичный. И щедрый.

Лили: Я уверена, что в картине его личность полностью проявилась.

Терри: В этом фильме вот что интересно: Хиту самому очень нравилось сниматься, и он много импровизировал. Обычно я не позволяю актерам особенно этим увлекаться, но у Хита уж очень хорошо получалось. Он всех заводил. Эндрю, который обычно нервничает из-за импровизаций, был полностью ими захвачен. Все питались энергией, которая исходила от Хита, он не давал никому передохнуть, каждую минуту предлагал что-то новое. Удивительно приятно было смотреть, как он рас-

цветал в этой роли, — она получилась намного ярче, чем изначально было в сценарии. И другим его энергия тоже передавалась.

Все испытывали энтузиазм, и он никуда не делся. Было интересно наблюдать, как все пытались заполнить пустоту после ухода Хита. Роль Эндрю в сценарии была выведена очень приблизительно. Она росла по ходу дела, я это видел. Все старались сделать так, чтобы после ухода Хита не осталось пустоты.

(Лили Коул и Эндрю Гарфилду) Вам двоим было тяжело, когда умер Леджер?

Лили: Это очень странный и тяжелый опыт, потому что ты скорбишь и при этом вынужден сразу же вернуться к работе. Очень необычная атмосфера складывается, когда актеры доигрывают то, что осталось от другого персонажа и человека. Сначала я чувствовал себя неловко, и это, безусловно, свидетельствует о том, что наши три актера великолепно сыграли роль Тони. Конечно, все это было очень необычно, но, как сказал Терри, между съемочной группой и актерами царила любовь, было полное понимание, ради чего это все делается. Это помогло пройти через все, и пройти с радостью.

Эндрю: Не только нам было трудно работать с другими актерами в роли Хита, в роли Тони. Этим троим тоже было адски трудно идти по его следам — уж больно они большие (не в буквальном смысле!). Хотя у него действительно была большая нога, я это запомнил. Трудно было вступить в ту гигантскую пустоту, которую он после себя оставил, для этого потребовалось очень много сил, щедрости и храбрости.

Лили: К тому же они были его друзьями и тоже остро переживали его кончину.

Эндрю: Ситуация была очень болезненная, и мы с ней справились только потому, что Хит тронул нас всех за самое живое. Не будь мы так тронуты его уважением к нам, мы бы не смогли все это пережить.

(Терри Гиллиаму) Нам очень понравилось ваше понимание воображения и искусства рассказчика как противоположности зла. Как вы пришли к такому пониманию и как из него родился сюжет? И второй вопрос: что вы думаете об этом безотносительно к фильму?

Терри: Начну с конца, потому что искусство рассказывать истории — это то, чем сегодня, к сожалению, стала журналистика. Для меня не очевидно, что рассказывать истории — это хорошо, а не рассказывать их — плохо, ведь мы живем в эпоху историй. Каждый день рождается очередная большая ложь. Так что для меня не все так прозрачно с добром и злом в искусстве рассказывать истории.

Рассказывать истории и реконструировать с их помощью мир — очень важно, и в каком-то смысле я использую чье-то воображение, чтобы расширить тот взгляд на мир, который разделяют большинство людей, чтобы дать им новые возможности. Это для меня важно. А сюжет родился примерно так: я хотел сделать нечто оригинальное, а не адаптировать любимую книгу. Я обратился к Чарльзу Маккеону, с которым мы писали «Мюнхгаузена» и часть «Бразилии», хотя потом долго не работали вместе. Я подумал, что забавно будет вернуться в прошлое и попробовать сделать компендиум из всего того, что мне интересно. Начиная с мультипликации и «Пайтона» и до «Двенадцати обезьян» — из всего. И тогда я начал рыться в своих вещах — в смысле, в ящиках стола, а не в белье — и нашел кое-какие нереализованные идеи, и так мало-помалу стал складываться сюжет. Первый возникший у нас образ был такой: повозка едет по современному городу — древнее устройство на лошадиной тяге.

Необычная вещь, попавшая в современный мир, — такое было начало. Я всегда любил театр, так давайте начнем по-театральному. И мы стали потихоньку продвигаться по этому пути. Стала важной идея выбора, потому что, мне кажется, мы живем в эпоху, когда слишком часто приходится выбирать. Сколько нам нужно видов го-

товых завтраков или туалетной бумаги? Можно свести выбор к единственному — между добром и злом, так проще. Было приятно идти этой дорогой, не понимая до конца, куда она нас приведет, дать ей самой выбирать направление. И она нас куда-то вела. Самое необычное для меня здесь то, что, когда Хит умер, эта дорога должна была продолжать куда-то нас вести.

Многое нужно было менять, чтобы приспособиться к реальности, — и не важно, сколько там воображения. Так и удается пережить худшее, что может дать реальность. Все это случилось прямо на съемках, поэтому... идеи о фильме и есть сам фильм. Это одно и то же.

(Терри Гиллиаму) Обычно ваши фильмы очень сложные. Не было ли момента, когда вам казалось, что у вас ничего не получится?

Сэмюэль: Когда Терри прислал мне сценарий и я его прочитал, я спросил, есть ли у него видение всех этих миров, — я уже знал, что все будет сложно. Он мне ответил: «Чем разговаривать, давай я просто покажу тебе свой альбом, раскадровки, этюды — все, что уже сделал. Потому что все это сложно, но я возвращаюсь к своим корням и все сделаю сам, потому что именно так мне хочется работать».

Когда я все это увидел, то был абсолютно покорен и сказал: да, это все можно сделать, потому что он сказал, что не будет прибегать к самым безумным техникам и что все, что там нарисовано, — осуществимо. Я провел собственное исследование и убедился: все, что вы увидите, практически осуществимо. Когда работаешь с Терри, надо понимать, что он уходит в далекий поход и что ты отправляешься вместе с ним. Тогда в итоге получается фильм.

Терри: Ага, а потом уже не отвертеться!

Не могу не отметить параллелей между Парнасом и Гиллиамом. Вы заключили договор с дьяволом, чтобы сделать этот фильм?

Терри: Да бросьте, я просто сделал фильм с Сэмми!

Сэмюэль: Но в итоге фильм сделан!

(Верну Тройеру) Как Терри убедил вас облачиться в эти невероятные костюмы?

Верн: Элементарно! Я очень хотел участвовать в этом фильме, потому что Терри написал роль специально для меня, и для меня это большая честь. Некоторые костюмы у меня остались, так что я иногда буду в них наряжаться.

Терри: Мне надоело смотреть, как Верн снимается в этих тупых комедиях. Я подумал, пора показать ему, что он блестящий актер, и в этом фильме он великолепен. На самом деле мы писали роль, имея в виду его, — так что, Верн, выбора у тебя не было.

Верн: Меня это радует.

Во многих сценах фильма вы играете в чисто виртуальной среде — насколько это было тяжело? И вопрос мистеру Гиллиаму: вы показываете актерам раскадровки и визуализации или силой воли заставляете их вообразить, как там все на самом деле выглядит?

Терри: Да бросьте, если честно, я вообще не знаю, что делаю. Мы пытались сделать часть декораций, которые можно потрогать, на которые можно упасть и ушибиться. Для начала важно что-то ощутить, мне кажется. Лили в основном тормозила с голубым экраном, со всеми этими проволоками.

Эндрю: Мне достались вырезанные из бумаги деревья. Было тяжело, ничего подобного я раньше не делал, но сам факт, что ты находишься в одной комнате с обладателем самого богатого воображения на земле... Ой, ужас, я совсем не то хотел сказать. На самом деле он ужасный режиссер, и работать с ним — это вообще кошмар. Он тебя вдохновляет, делает тебя свободнее, ты расслабляешься и начинаешь валять дурака. Впрочем, когда рядом Терри, получается весело.

Лили: Работать с голубым фоном непросто, хотя очень интересно, потому что зависишь от собственного воображения, реагируешь на что-то, чего на самом деле нет, и не реагируешь на то, что на самом деле есть. В этом фильме все сводится к воображению. Эндрю правильно сказал, что, когда работаешь с Терри, приходится очень много воображать. Мне работалось хорошо — очень приятно, интересно и весело.

Терри: Это вы не видели, что мы с вами двоими сделали, — фильм-то вы еще не смотрели. Вот ведь удивятся, когда увидят, — я же им все наврал про интерьеры.

Эндрю: Мы будем целоваться с динозаврами...

(Терри Гиллиаму) Мне этот фильм показался компендиумом всех ваших предыдущих картин. Хотелось бы узнать, почему ваш выбор пал на Кристофера Пламмера и Тома Уэйтса в роли дьявола. Хотелось бы услышать ваше мнение по поводу договора — какой в него вложен смысл. Они же, кроме всего прочего, друзья.

Терри: Вечная борьба между добром и злом. Они ведь друг без друга не могут, правда? Одного без другого на самом деле не существует. Не сказал бы, что они друзья, — скорее, они так долго были друг для друга врагами, что вражда эта вылилась в своего рода отношения, и теперь они друг другу действительно нужны.

Все началось с того, что один голландский аниматор спросил меня, знаком ли я с Томом Уэйтсом, — ему хотелось, чтобы Том озвучил какой-то мультфильм. Я переслал Тому это предложение. Он отказался, но тут же спросил, нет ли у меня какой-нибудь роли для него. Мы как раз заканчивали сценарий «Парнаса», и я ответил, что роль есть: будешь играть дьявола. Он согласился, даже не читая сценария. Вот так все просто. Мне кажется, лучше дьявола не найти — такой он мрачный, прекрасный, поэтический. Я Тома считаю великим американским поэтом.

С Кристофером мы работали на «Двенадцати обезьянах», работалось превосходно, потом я видел его в картине Терри Малика «Новый Свет». Замечательная, по моему, роль, и выглядит он прекрасно. Все произошло очень быстро: я решил, что надо найти кого-нибудь типа Криса. Какого-нибудь великого, гениального актера — сама роль этого требовала. Что самое поразительное, он меня не слушал, когда я пытался давать ему режиссерские указания, и на самом деле это важно. Он знает, что делает, и делает все это блестяще. За это я его обожаю. Там целый ряд таких пар: Крис Пламмер и Том Уэйтс, Крис Пламмер и Лили Коул, Крис Пламмер и Верн Тройер. Крис там вступает в такие странные отношения, что больше уже и не придумать. Он как скала — на самом деле это его фильм. Все на нем держится. Работать с ним было настоящее удовольствие. Помню, на первой репетиции мы взяли сцену, где Хит выходит из сундука. В сценарии стояло: входит Парнас. А Крис говорит: никуда он не входит. Минуточку, говорю я, вот сценарий, тут написано... А он отвечает: нет, так не пойдет — тогда получится, что я тут просто болтаюсь без дела. Я с ним спорить не стал — сдвинул его появление дальше по тексту, и все. Потому что великие актеры, особенно театральные, на этих входах и выходах собаку съели. Тут им надо доверять, они в этом больше понимают.

(Верну Тройеру, Лили Коул и Эндрю Гарфилду) Что за режиссер Терри Гиллиам? Насколько жестко он контролирует вашу игру?

Верн: Он подробно разъясняет, что за героя ты играешь, а потом предоставляет полную свободу эксперимента. С таким режиссером работать весело. До этого я уже снимался у Терри в «Страхе и ненависти в Лас-Вегасе», там у меня была маленькая роль... нет, это не каламбур. Тогда мы довольно близко познакомились, и я был очень ему признателен, когда он предложил мне сыграть и в этом фильме.

Лили: Мне было интересно, потому что это, в общем-то, моя первая роль. Мне не с кем было сравнивать. Теперь, оглядываясь назад, могу сказать, что он создает удивительную... игровую площадку — Эндрю уже это отметил. Площадку, в рамках которой он своим актерам доверяет, куда-то их ведет — так, что всем понятно куда, задает масштабы, в которых нужно работать. Кроме того, у него безошибочное чутье: он знает, где получается, а где не получается. И если не получается, мы пробуем достичь нашей цели другими путями, и надеюсь (я сама еще фильма не видела), что чутье его не подвело и он выбрал нужные дубли и поставил все куда надо.

Эндрю: Да я его ненавижу. Жуть, одна сплошная жуть. Нет, на самом деле мне очень понравилось. Просто эти двое уже все сказали.

(Терри Гиллиаму) Мы знаем, что у Хита Леджера было вполне «пайтоновское» чувство юмора. Как вы думаете, ему бы понравилось, что в этом фильме мы сначала видим его как болтающийся под мостом труп висельника?

Терри: Хорошо, что в этом фильме у Хита была возможность поработать в комическом амплуа. Комическое чутье у него было безупречное, и смотрелся он очень смешно. У него не так много ролей, где он мог все это себе позволить, да и в этом фильме он мог бы нас всех не раз еще удивить. Что касается начала... на самом деле начальная сцена — это оммаж Роберто Кальви, знаменитому ватиканскому банкиру, которого нашли повешенным под этим самым мостом*.

В каком-то смысле прототипом этого героя, Тони, послужил Тони Блэр — человек, к которому я отношусь

с особой нежностью. И мне казалось, что более подходящего начала для такого героя не найти — пусть поболтается немного на веревке под мостом. В этом фильме много странных совпадений. И после смерти Хита их стало еще больше. Странные вещи начали происходить. Мы ведь не меняли в сценарии ни строчки. Кто-то уже отмечал сцену с Джонни и Луи-Виттоновской женщиной (как ее все называют): они вечно молоды, они не стареют. Все это было написано до его смерти. И я был категорически против каких-либо изменений в сценарии. Был момент, в монастырской сцене, когда Крис должен был говорить про истории, любовные приключения, комические случаи, непредвиденную смерть, — Крис эту реплику произносить отказывался. И я прекрасно понимаю почему. Сцена снималась уже после смерти Хита. Но я сказал: нет, оставляем реплику. Хит хотел увидеть именно этот фильм — этот фильм мы и будем снимать. Надеюсь, ему понравится. Думаю, что понравилось бы.

(Терри Гиллиаму) Трудно представить, чтобы ту роль, которую сыграл Том Уэйтс, кто-нибудь сыграл лучше, но все мы при этом знаем, что он не без странностей. Как вам с ним работалось? Есть какие-нибудь непридуманные истории со съемочной площадки?

Терри: Не понимаю, откуда берутся все эти рассказы про его странности, потому что он самый нормальный, порядочный и милый человек на свете. Что мне нравится в Томе — так это его увлеченность съемочным процессом. Он довольно много снимался, но за процессом все равно наблюдает, как ребенок: вечно торчит на площадке. Как это ни странно, Том — простой, очень прямой, приятный человек. И гений, конечно. Он тут же стал импровизировать. Мне кажется, у них с Крисом в этом фильме получился настоящий роман. Столько всего замечательного между ними происходит. Они то и дело друг друга на что-то провоцировали. И подумать только: эти двое — с диаметрально проти-

* Роберто Кальви (1920—1982) — председатель правления итальянского банка «Амброзиано», связанный с Ватиканом, мафией и масонской ложей «П-2», центральная фигура громкого финансового скандала конца 1970-х — начала 1980-х гг.; 17 июня 1982 г. найден повешенным в Лондоне под мостом Блэкфрайарз.

воположных сторон творческого спектра и сошлись посередине. В общем, скукотища невыносимая: в этом фильме ни про кого нельзя сказать гадости. Унылое кино получилось.

(Терри Гиллиаму) Мне понравилось ваше замечание про Тони Блэра...

Терри: А я что-то сказал про Тони Блэра?

(Терри Гиллиаму) Вы сказали, что он, судя по всему, знает средства от всех болезней — расскажите поподробнее.

Терри: Средства от всех болезней? Хорошо сказано. Мне кажется, Тони верит всему, что бы он ни сказал, даже если то, что он только что сказал, ему до этого ни разу в голову не приходило. И это наш представитель на Ближнем Востоке. У них там Газу бомбят, а ему Джордж Буш очередную медальку прикручивает. Собственно, только так и можно способствовать мирному процессу на Ближнем Востоке. Молодец, Тони!

(Терри Гиллиаму) Спасибо вам за то, что познакомили зрителей с Эндрю Гарфилдом и Лили Коул, этих молодых британских актеров ждет большое будущее.

Терри: Они доказали свое мастерство, хотя я здорово рисковал, когда давал им роли. Все говорили, что я сильно подставляюсь с такими актерами, но у нас все получилось. Собственно, вот это мне в фильме и нравится больше всего, а не картинка или что-то еще. Мне кажется, актерский состав тут подобрался самый гениальный в мире, и каждый сыграл в полную силу. Фильм получился живой. Это характерное кино — визуальность здесь не так много значит. Это фильм о людях, меня больше всего занимали персонажи.

Эми и Сэмюэль, что для вас как продюсеров представляло на этой картине наибольшую сложность? Общение с Терри?

Сэмюэль: Адекватная реализация его задумок. Нужно было все, что он напридумывал, перенести на экран — с этой задачей нелегко справиться.

Эми: Согласна. Мне хотелось бы еще отметить, что мы всегда могли рассчитывать на продюсерскую поддержку нашего канадского партнера Уильяма Винса. Он был с нами с самого начала, но, к сожалению, умер, пока делалась картина. Он очень нам помогал.

Терри: Это правда. Билл проталкивал эту вещь с самого начала: толкал, толкал и толкал. Ему удалось настолько одурачить таких людей, как Сэмми, что он тоже кинулся прикрывать нашу задницу. Билл умер через неделю после того, как мы закончили последние съемки с моделями, так что это была двойная трагедия, но, с другой стороны — нечто абсолютно магическое. Такое впечатление, что этот фильм поддерживала какая-то невидимая сила; иногда я предаюсь мистическим размышлениям на эту тему, но сегодня давайте не будем.

(Терри Гиллиаму) Вопрос касательно производства этой картины. Понятно, что вы работаете вне голливудской студийной системы, и вчера вы рассказали, как сильно ее ненавидите. История, как это ни печально, довольно старая, и есть за что эту студийную систему ненавидеть — в том-то и беда. Тем не менее даже сейчас вам удается сколотить какой-никакой бюджет, привлекая деньги из самых неожиданных мест. Это не канадский фильм, не британский, не французский — это совместное производство. Было любопытно услышать, как в современном мире, в условиях раздробленного кинопроизводства, удается сколачивать такие бюджеты.

Терри: Я честно не знаю, как это делается. Собственно, для этого Сэмми рядом со мной и сидит. Билл привлек к фильму канадцев, он положил начало. Потом нам с Эми удалось найти британских партнеров. А Сэмми привлек весь остальной мир.

Сэмюэль: Так и есть — но здесь важно понимать, что дистрибьюторы по всему миру высоко ценят картины Терри. Дистрибьюторам нравится с ним работать. Нам нужны его фильмы, потому что в них присутствует его голос, его кинематографическое видение. Я занимался дистрибуцией «Братьев Гримм» — собственно, так мы с Терри и познакомились. Если хочешь ввязаться в большое дело, то вот тебе большое дело: бери его сценарий, его замысел, актеров, которых он собрал, — и подключай к проекту дистрибьюторов со всего мира. Мы сделали небольшой промо-ролик — и поехали встречаться со всеми подряд дистрибьюторами. Мы просили их предоставить предоплату за права на распространение этой картины, убеждая, как важно дать Терри возможность вернуться к истокам своего искусства — только уже на уровне высокобюджетного фильма-фантазии. Сегодня всем хочется увидеть такой фильм — все хотят посмотреть Терри Гиллиама на высоте его искусства. Собственно, в этом и состояла наша идея — и вот результат. Все подписались. После этого никаких трудностей уже не было: когда все участвуют, деньги обязательно пойдут!

Терри: У нас была полная свобода — в этом заключалась особая прелесть этой картины. Абсолютно все оказывали нам поддержку. Странно, но, когда Хит умер, ситуация стала еще интереснее. Нам было трудно, приходилось руководствоваться исключительно прагматическими соображениями. Мы уже не могли рассуждать так, что вот было бы здорово сделать то-то и то-то, есть такая вот интересная идея... Приходилось рассуждать совсем иначе: как справиться с этой загвоздкой, как преодолеть эту нестыковку. Так что после смерти Хита съемочный процесс приобрел исключительно прагматический характер: нужно было находить единственно возможные решения.

Отчасти и поэтому мне все время кажется, что этот фильм — наша с Хитом совместная постановка, потому что он создал ситуацию крайне ограниченного выбора,

и это стало неотъемлемой частью съемочного процесса. Но, несмотря на все трудности, эта ситуация ни в какое сравнение не идет с теми, в которые мне приходилось попадать раньше: там кто только не вмешивался. А здесь все проявили твердость: давайте поймем, что мы пытаемся сделать, а если не получается, просто убираем этот кусок из фильма.

Сэмюэль: Все дистрибьюторы дали нам возможность продолжать съемки и после трагедии. Они не только вдохновились проектом в самом начале — когда фильм встал, они снова поддержали Терри и его режиссерское видение. Весь киномир, все, что в нем есть талантливого, стало на защиту этого фильма, помогло его завершению.

Эми: В самом начале, когда мы с Биллом Винсом только получили на руки сценарий, Терри был преисполнен решимости его снять. Я тоже была преисполнена решимости, и Билл ничуть не меньше. И мы втроем боролись с массой разных людей — как с канадской, так и с британской стороны. Но мы просто знали, что фильм будет — будет несмотря ни на что. Перед нами изначально стояла едва выполнимая задача — еще до того, как Хит умер, еще до того, как появился Сэм, который в итоге и спас ситуацию. Мы запустили подготовку к съемкам, не имея никаких денег. Прыгали вниз со скалы в надежде, что по ходу дела у нас вырастут крылья, — вот что поразительно.

Терри: Самая поразительная вещь произошла, когда мы обратились к Джонни, Колин и Джуду. Они все были заняты в других проектах, все работали над другими ролями. Но они все пришли нам на помощь. И сыграли практически бесплатно. Потому что деньги, которые им причитались, пошли Матильде, дочери Хита. Вот это геройство, это настоящие люди.

(Терри Гиллиаму) После всех этих удивительных приключений вы чувствуете себя в состоянии возобновить свой старый проект о Дон Кихоте?

Терри: Да, Дон Кихот снова на коне! Мы переписали сценарий, который нам наконец удалось вырвать из лап адвокатов*. Сценарий переделан, и продюсером выступает Джереми Томас. Мы планируем начать съемки следующей весной, и больше мне по этому поводу сказать нечего, кроме того, что мы все еще находимся на начальном этапе: надо достать денег, набрать людей и запускаться.

* Гиллиам начинал съемки фильма «Человек, который убил Дон Кихота» в октябре 2000 г., однако был вынужден закрыть проект после того, как исполнитель главной роли Жан Рошфор получил травму, из-за которой не мог ездить на лошади, а на площадке произошла череда стихийных бедствий, сделавших продолжение съемок невозможным. (Обо всем этом рассказывает выпущенный в 2002 г. документальный фильм Луиса Пепе и Кита Фултона «Затерянный в Ламанче».) После остановки проекта инвесторы получили страховые выплаты, а сценарий картины перешел в собственность страховщиков. Новым продюсерам потребовалось больше полугода, чтобы вернуть Гиллиаму и его соавтору Тони Грисони права на сценарий. Роль Санчо Пансы должен был играть Джонни Депп, но, будет ли он участвовать в возобновленном проекте, на данный момент (декабрь 2009 г.) точно не известно. Съемки должны начаться весной 2010 г.

Фильмография

Ни одна фильмография не может быть окончательной и должна рассматриваться только как один из этапов непрерывно продолжающейся работы. Данный раздел включает все проекты Терри Гиллиама как режиссера или соавтора, при этом мы не пытались определить характер его участия в телевизионном проекте «Летающий цирк Монти Пайтона». Данные собирались из разных источников, однако особенно ценной оказалась информация, любезно предоставленная Максом Шеффером и Маркку Салми из отдела фильмографий Национальной библиотеки Британского киноинститута. К концу периода, охватываемого фильмографией, списки участников проектов стали гораздо подробнее, поэтому информации о поздних проектах значительно больше (вероятно, в будущем могут всплыть новые данные и о ранних проектах). Чтобы наиболее значимые участники проектов не затерялись в обширном списке, они упоминаются в начале списка (в формате «картинка и звук»).

1968

«Каламбуры Джимми Янга»

«История подушки-пердушки»

«Берегись слонов»

Анимация для передачи «Мы знаем, как вас рассмешит», «Лондон уик-энд телевижн».

Анимационные эпизоды для «Марти», Би-би-си.

«Рождественская открытка»

Анимация для передачи «Не поправляйте чулок», «Темз телевижн» (Рождественская программа, 1968).

1969

Анимационные эпизоды (включая «Слонов») для программы «Не крутите ручку настройки», «Темз телевижн».

1969—1970

Летающий цирк Монти Пайтона

Первый цикл: 5 октября 1969 — 11 января 1970 г.

Второй цикл: 15 сентября — 22 декабря 1970 г.

1970

Титры для к/ф *«Плач банши»*, «Америкэн интернешнл пикчерз».

1971

А теперь нечто совсем иное

Режиссер: Иэн Макнотон

Продюсер: Патрисия Кейси

Сценаристы: Грэм Чепмен, Джон Клиз, Терри Гиллиам, Эрик Айdl, Терри Джонс, Майкл Пэлин

Оператор: Дэвид Мьюир

Монтаж: Торн Ноубл

Художник-постановщик: Колин Граймс

Художник-мультипликатор: Терри Гиллиам

Выпускающая компания: «Кеттлдрам продакшнз» / «Пайтон (Монти) пикчерз».

88 мин.

Титры и анимационные эпизоды, включая *«Чудо полета»* (5 мин.) для *«Комедийной машины Марти Фельдмана»*, телеканал Эй-би-си.

1972

Великое газовое празднество

Два рекламных ролика для «Бритиш гэз».

1972—1973

Летающий цирк Монти Пайтона

Третий цикл: 19 октября 1972 — 18 января 1973 г.

Немецкие программы:

«Монти Пайтон в Германии» (1972).

«Монти Пайтон дурачатся для Германии» (1973).

1973

Титры для специальной образовательной программы *«Вильям»* на канале Эй-би-си.

1974

Монти Пайтон и Священный Грааль

Режиссеры: Терри Гиллиам, Терри Джонс

Продюсер: Марк Форстейтер

Сценаристы: Грэм Чепмен, Джон Клиз, Терри Гиллиам, Терри Джонс, Майкл Пэлин

Оператор: Терри Бедфорд

Монтаж: Джон Хэрни

Художник-постановщик: Рой Смит

Художник-мультипликатор: Терри Гиллиам

Выпускающая компания: «Пайтон (Монти) пикчерз»

Исполнительный продюсер: Джон Голдстоун

Фотоспецэффекты: Джулиан Дойл

Спецэффекты: Джон Хортон

Художники по костюмам: Хейзел Петиг, Чарльз Ноуд

Художники по титрам: Люсинда Коуэлл, Кейт Хепберн, Франсин Лоренс

Композитор: Нил Иннес

Вспомогательная музыка: «Де Вольф»

Хореограф: Лео Харибян

Звук: Гарт Маршалл

Запись звука на площадке: Годфри Керби

Постановщик поединков / исторический консультант: Джон Уокер

Действующие лица и исполнители: Грэм Чепмен (король Артур), Джон Клиз (Черный Рыцарь / сэр Ланселот Храбрый / французский рыцарь / колдун Тим), Терри Гиллиам (Пэтси / предсказатель), Эрик Айdl (сэр Робин Не-такой-храбрый / Конкорд / Роджер Садовник / брат Мейнард), Терри Джонс (Бедевер Мудрый / Герберт), Майкл Пэлин и другие (Рыцари, говорящие «Ни»), Эрик Айdl и Грэм Чепмен (стражи Болотного замка), Джон Янг (известный историк), Кэрол Кливленд (бродяга).

90 мин.

Монти Пайтон

Четвертый сезон (без Джона Клиза): 31 октября — 5 декабря 1974 г.

1977

Бармаглот

Режиссер-постановщик: Терри Гиллиам

Продюсер: Сэнди Либерсон
 Сценарий: Чарльз Элверсон, Терри Гиллиам
 Оператор-постановщик: Терри Бедфорд
 Монтаж: Майкл Брэдселл
 Художник-постановщик: Рой Смит
 Композитор: «Де Вольф»
 Выпускающая компания: «Амбrella энтертейнмент»
 Исполнительный продюсер: Джон Голдстоун
 Ассоциированный продюсер: Джулиан Дойл
 Директор: Джойс Херлихи
 Начальник производственного цеха: Билл Кэмп
 Помощник режиссера: Боб Говард
 Помощник оператора: Джулиан Дойл
 Спецэффекты: Джон Ф. Браун, «Эффектс асоушиэтс»
 Создание чудовища: Валери Чарлтон, Клинтон Кейверс, «Жень эффектс»
 Художник: Милли Бернс
 Художники по костюмам: Хейзел Петиг, Чарльз Ноуд
 Звукозапись: Гарт Маршалл
 Микрофонный оператор: Годфри Керби
 Перезапись звука: Боб Джонс, Билл Роу
 Монтаж звука: Алан Белл
 Вооружение: Терри Инглиш, Питер Лейт
 Действующие лица и исполнители: Майкл Пэлин (Деннис Купер), Макс Уолл (король Бруно Сомнительный), Дебора Фаллендер (принцесса), Джон ле Месюрье (Пасселью), Аннет Бодленд (Гризельда Фрешфингер), Уоррен Митчелл (г-н Фрешфингер), Родин Бьюис (другой сквайр), Дейв Прауз (Добрый Рыцарь / Черный Рыцарь), Бернард Бресслау (владелец постоянного двора), Дерек Фрэнсис (епископ), Александра Дейн (Бетси), Питер Селльер (1-й купец), Фрэнк Уильямс (2-й купец), Энтони Кэррик (3-й купец), Кеннет Торнет (управляющий купца), Джон Берд (1-й глашатай), Нил Иннес (2-й глашатай / барабанщик), Пол Карен (г-н Купер), Грэм Кроуден (лидер фанатиков), Кеннет Колли (1-й фанатик), Кристофер Лог (2-й фанатик), Дженин Давицки (3-й фанатик), Тони Эйткин (флагеллант), Пегги Энн Клиффорд (сиделка купца), Джон Блэйн (мастер), Тед Милтон (кукольник), Джон Хьюман (королевский камердинер), Джон Горман (страж с тетушкой), Глен Уильям (1-й страж у ворот), Брайан Прингл (2-й страж у ворот), Терри Джонс (браконьер), Энн Уэй (жена купца), Брайан Гловер (оружейник), Десмонд Джонс (1-й слуга), Эрик Читти (2-й слуга), Джулиан Хаф (1-й крестьянин / 4-й фана-

тик), Гарольд Гудвин (2-й крестьянин), Тони Симпсон (3-й крестьянин), Билл Гэвин (старик с петицией), Уиллоби Годдard (продавец яиц), Сара Грейзбрук (служанка), Боб Реймонд (каменщик), Анита Шарп-Болстер (старуха / женщина с камнем), Джордж Сильвер (главарь бандитов), Питер Касиллас (3-й сквайр), Саймон Уильямс (принц), Джон Шарп (сержант), Джеррольд Уэллс (Уот Дэбни), Гордон Роллингз (сестра Джессика), Молли Морин (старшая монашка), Питер Сэлмон (человек в чудовище).
 101 мин.

1979

Житие Брайана по Монти Пайтону

Режиссер-постановщик: Терри Джонс
 Продюсер: Джон Голдстоун
 Сценаристы: Грэм Чепмен, Джон Клиз, Терри Гиллиам, Терри Джонс, Майкл Пэлин
 Оператор-постановщик: Питер Бизиу
 Монтаж: Джулиан Дойл
 Композитор: Джеффри Бергон
 Анимация: Терри Гиллиам
 Выпускающая компания: «Хэндмейд филмз»
 Исполнительные продюсеры: Джордж Харрисон, Деннис О'Брайен, Тарак бен Аммар
 Ассоциированный продюсер: Тим Хэмптон
 Помощник режиссера: Роджер Кристиан
 Песни: «Briar» (авторы: Андре Жакмен, Дэвид Хоуман; исполняет Соня Джонс); «Bride Side of Life» (автор и исполнитель Эрик Айdl)
 Художники по костюмам: Хейзел Петиг, Чарльз Ноуд
 Грим: Мэгги Уэстон, Элейн Кэрю
 Звукозапись: Гарт Маршалл
 Монтаж звука: Джон Фостер
 Перезапись звука: Хью Стрэйч
 Действующие лица и исполнители: Терри Джонс (Мэнди, мать Брайана / Колина, прохожий / Симон Святой / Боб Хоскинс / святой прохожий), Грэм Чепмен (1-й мудрец / Брайан по имени Брайан / Членус Толстус), Майкл Пэлин (2-й мудрец / г-н Большой Нос / Фрэнсис, революционер / миссис Эй, бросившая второй камень / бывший прокаженный / Бен, старый узник / Понтий Пилат, римский прокуратор / скучный пророк / Эдди, прохожий / Нисус Веттус), Джон Клиз (3-й мудрец / Дирк Рег, лидер Иудейского Народного фронта / иудейский бюрократ в

сцене побивания камнями / центурион / Артур, прохожий), Эрик Айдел (г-н Чики / Стэн по имени Лоретта, запутавшийся революционер / Гарри-торгаш/женщина, бросившая первый камень / особенно скучный юноша, прохожий / Отто, лидер Иудейского Народного фронта / помощник тюремщика / г-н Фрисби Хай), Терри Гиллиам (еще один человек впереди / революционер / диверсант в маске / пророк крови и грома / Джоффри, прохожий / тюремщик), Кен Колли (Иисус), Гвен Тейлор (г-жа Большой Нос / женщина с больным ослом / девочка, прохожая), Теренс Бейлер (Грегори / революционер / диверсант в маске / Денис, прохожий), Кэрол Кливленд (жена Грегори / Эльси, прохожая), Чарльз Маккеон (человек впереди / революционер / диверсант в маске / римский солдат / хихикающий страж / слепец / лжепророк), Сью Джонс-Дэвис (Юдифь, красивая революционерка), Джон Янг (побиваемый камнями / прохожий в толпе), Бернард Маккенна (официальный Побиватель камнями / революционер / диверсант в маске / хихикающий страж / прохожий в толпе), Нил Иннес (хилый самаритянин на арене), Джон Кейз (гладиатор), Крис Лэнгем (революционер / диверсант в маске / хихикающий страж / Альфонсо), Чарльз Ноуд (прохожий), Спайк Миллиган (Спайк), Джордж Харрисон (г-н Пападопулис).

93 мин.

Время для истории

Анимационная компиляция из ранних материалов

Режиссер: Терри Гиллиам.

9 мин.

1981

Бандиты времени

Режиссер: Терри Гиллиам

Продюсер: Терри Гиллиам

Сценаристы: Майкл Пэлин, Терри Гиллиам

Оператор-постановщик: Питер Бизиу

Монтаж: Джулиан Дойл

Художник: Милли Бернс

Композитор: Майк Моран

Выпускающая компания: «Хэндмейд филмз»

Исполнительные продюсеры: Джордж Харрисон, Деннис О'Брайен

Ассоциированный продюсер: Невилл С. Томпсон

Начальник производства: Грэм Форд

Подбор натур: Патрик Кассаветти

Помощник продюсера: Линда Брюс

Второй режиссер: Джулиан Дойл

Помощники режиссера: Саймон Хинкли, Гай Трэверс, Марк Купер, Крис Томпсон

Оператор: Дэвид Гарфат

Фотограф: Джулиан Дойл

Оптические эффекты: Кент Хьюстон, Пол Уайтбред

Помощники по оптическим эффектам: Тим Оллив, Денис Де Грут, «Пиэрлесс камера компании»

Маска: Рэй Кейпл

Спецэффекты: Джон Банкер

Техник по спецэффектам: Росс Кинг

Консультанты по спецэффектам: Крис Вернер, Энди Томпсон

Разработчики спецэффектов: Кристин Оверс, Льюис Коулмен

Съемка спецэффектов: Крис Оствалд

Тролли: Рэй Скотт

Макеты: Валери Чарлтон

Помощники по макетам: Кэрол Диджонг, Джин Рэмси, Аликс Харвуд, Бехира Трейвз

Кукольное представление: Джон Стайлз

Художник-постановщик: Норман Гарвуд

Эскизы: Стив Купер

Скульптуры: Джофф Риверс Блэнд, Лори Уорбертон

Костюмы: Джим Эйксон, Хейзел Коте

Грим: Мэгги Уэстон, Элейн Кэрю

Парики и бороды: Кеннет Линтотт

Греческий танец (музыка): Тревор Джонс

Дополнительная музыка: «Де Вольф», «Реди мюзик»

Песни / дополнительные материалы: Джордж Харрисон

Музыкальный продюсер / перкуссионист: Рэй Купер

Музыкальный директор: Гарри Рабинович

Постановка греческого танца: Том Джоуб

Звукозапись: Гарт Маршалл

Перезапись звука: Пол Карр, Брайан Пэкстон, Роджер Черрилл

Монтаж звука: Роджер Черрилл

Редактор диалогов: Майк Хокинс

Синхронизация изображения и звука: Дино ди Кампо

Звуковые эффекты: Андре Жакмен

Координаторы каскадеров: Питер Брэйхэм, Терри Йорк

Каскадер — дублер рыцаря: Брайан Боуэс

Дрессировщик свиньи: Майк Хирст

Дрессировщик собаки: Джоан Вудгейт

Действующие лица и исполнители: Джон Клиз (Робин Гуд), Шон Коннери (царь Агамемнон), Шелли Дюваль (Пэнси), Кэтрин Хелмонд (жена Людоеда), Иэн Холм (Наполеон), Майкл Пэлин (Винсент), Ральф Ричардсон (Верховное Существо), Питер Воган (Людоед), Дэвид Уорнер (Злой Гений), Дэвид Раппапорт (Рэндэлл), Кенни Бейкер (Фиджит), Джек Пёрвис (Уолли), Майк Эдмондс (Ог), Малькольм Диксон (Страттер), Тайни Росс (Вермин), Крейг Уорнок (Кевин), Дэвид Бейкер (отец Кевина), Шейла Фирн (мать Кевина), Джим Бродбент (конферансье), Джон Янг (Реджинальд), Миртл Девениш (Берилл), Брайан Боуэс (гусар), Леон Лиссек (1-й беглец), Теренс Бейлер (Люсьен), Престон Локвуд (Неги), Чарльз Маккеон (менеджер театра), Дэвид Лилэнд (кукольник), Джон Хьюман (Великий Румбозо), Деррик О'Коннор (главарь банды), Деклан Малхолланд (2-й грабитель), Нил Маккарти (3-й грабитель), Дитер Джонфилд (армрестлер), Дерек Дедмэн (Роберт), Джеррольд Уэллс (Бенсон), Роджер Фрост (Картрайт), Мартин Кэрролл (Бакси Бразилия III), Маркус Пауэлл (морской конек), Уинстон Деннис (воин-бык), Дел Бейкер (греческий воин), Джульетт Джеймс (греческая царица), Ян Мьюир (великан), Марк Холмс (троль-отец), Эндрю Маклоклин (пожарный), Крис Грант (голос ТВ-диктора), Тони Джей (голос Верховного Существа), Эдвин Финн (лицо Верховного Существа).

113 мин.

1982

Монти Пайтон в Голливуд-Боул

Режиссеры: Терри Хьюс, Иэн Макнотон

Продюсер: Терри Хьюс

Сценарий: Монти Пайтон

Оператор: (не указан)

Монтаж: Джулиан Дойл

Музыка: Джон Дюпре, Рэй Купер

Звук: Стэн Миллер

Актеры: Грэм Чепмен, Джон Клиз, Терри Гиллиам, Эрик Айdl, Терри Джонс, Майкл Пэлин, Памела Стивенсон, Кэрол Кливленд, Нил Иннес.

80 мин.

1983

Смысл жизни по Монти Пайтону

Режиссер: Терри Джонс

Режиссер специальных эпизодов и анимации: Терри Гиллиам
Продюсер: Джон Голдстоун
Сценарий: Грэм Чепмен, Джон Клиз, Терри Гиллиам, Эрик Айdl, Терри Джонс, Майкл Пэлин
Оператор-постановщик: Питер Хэннан
Монтаж: Джулиан Дойл
Художник-постановщик: Гарри Ландж
Выпускающая компания: «Селандин филмз» / «Монти Пайтон партнершип»

Начальник производства: Дэвид Уимбери

Подбор природы: Питер Кон

Ассистент по производственным вопросам: Валери Крейт

Помощник режиссера: Рэй Корбетт

Второй оператор: Дьюи Хэмфриз

Оптические эффекты: Кент Хьюстон, Пол Уайтбред, Рой Филдз, Тим Спенс

Ассистент по спецэффектам: Ричард Конуэй

Спецэффекты: Боб Холлоу, Дэвид Уотсон, Рэй Хэнсон

Производство моделей: Валери Чарлтон, Кэрол Де Йонг

Аниматоры: Тим Оллив, Ричард Оллив, Кейт Хепберн, Майк Стюарт, Джилл Брукс

Художник-постановщик: Ричард Доукинг

Декоратор: Симон Уэйкфилд

Художник по костюмам: Джим Эйксон

Производство костюмов: Рэй Скотт, Вин Бурнхэм, Ширли Денни, Джилл Травес, Уильям Бабу, Лиззи Уилли

Грим: Мэгги Уэстон

Хореография: Арлин Филлипс

Звукозапись: Гарт Маршалл

Перезапись звука: Пол Карр, Брайан Пэкстон, Роджер Черрилл

Монтаж звука: Родни Гленн

Актеры: Грэм Чепмен, Джон Клиз, Терри Гиллиам, Эрик Айdl, Терри Джонс, Майкл Пэлин, Кэрол Кливленд, Саймон Джонс, Патрисия Кинн, Джуди Ло, Эндрю Маклахлан, Марк Холмс, Валери Уиттингтон, Дженнифер Франкс, Имоген Бикфорд-Смит, Аджела Манн, Питер Ловстром, Виктория Плам, Энн Розенфельд, Джордж Сильвер.

90 мин.

Страховая компания «Кримзон перманент» (специальный эпизод)

Режиссер-постановщик: Терри Гиллиам

Продюсер: Джон Голдстоун

Сценарий: Терри Гиллиам
Оператор-постановщик: Роджер Прэтт
Монтаж: Джулиан Дойл
Художник-постановщик: Джон Биэрд
Музыка: Джон Дюпре
Выпускающая компания: «Монти Пайтон партнершип»
Костюмы: Джойс Стоунман
Грим: Элейн Кэрю

Прически: Морин Стефенсон, Салли Эванс
Актеры: Сидни Арнольд, Росс Дэвидсон, Эрик Фрэнсис, Расселл Килминстер, Питер Меррилл, Ларри Нобл, Джон Скотт Мартин, Гай Бертран, Миртл Девениш, Мэтт Фрюэр, Камерон Миллер, Пэдди Райан, Эрик Стовелл, Эндрю Бикнелл, Тим Дублас, Билли Джон, Лен Мартен, Гарет Милн, Лесли Сарони, Уолли Томас.
16 мин.

1985

Бразилия

Режиссер-постановщик: Терри Гиллиам
Продюсер: Арнон Милчан
Сценарий: Терри Гиллиам, Том Стоппард, Чарльз Маккеон
Оператор-постановщик: Роджер Прэтт
Монтаж: Джулиан Дойл
Художник-постановщик: Норман Гарвуд
Музыка: Майкл Кэймен
Выпускающая компания: «Бразил продакшнз»
Сопродюсер: Патрик Кассаветти
Главный бухгалтер: Терри Коннорс
Помощник бухгалтера: Лесли Бродерик
Кассир: Юдит Мэй
Координатор производственной части: Маргарет Адамс
Начальник производства (Франция): Шанталь Перрен-Клюзе
Администратор съемочной группы: Линда Брюс
Подбор природы (Франция): Ив Дютей
Начальник производства: Мэтью Скудамор
Ассистент монтажно-тонировочного периода: Салли Киннес
Курьер производственного отдела: Лоренс Бодини
Секретарь продюсера и режиссера: Кэти Рэдфорд
Подбор природы: Хэмиш Скотт
Режиссер второй группы: Джулиан Дойл
Помощник режиссера: Гай Трэверс
Второй помощник режиссера: Крис Томпсон

Третий помощник режиссера: Ричард Коулман
Помощники режиссера (дополнительные): Кристофер Ньюман, Теренс Фитч, Кевин Уэстли
Контроль за реализацией сценария: Пенни Айлз
Видеоконтроль (стажер): Мелани Мэтьюз
Ассистент по актерам: Ирен Лэмб
Ассистент по актерам (США): Марджери Симкин
Второй оператор: Дэвид Гарфат
Ассистент по фокусу: Боб Стиллуэлл
Помощник оператора: Джон Игнатус
Второй помощник оператора: Марк Кридлин
Дополнительные помощники оператора: Брайан Херлихи, Стив Паркер
Рабочий операторской группы: Роза Стракер
Рабочий постановочного цеха: Порки Риверз
Рабочий постановочного цеха (французский отдел): Жан-Ив Фреес
Электрик-осветитель: Рой Родхауз
Осветители: Чак Финч, Брайан Мартин
Электрики: Джордж Уайт, Перри Эванс, Тоби Тайлер, Брайан Салливан, Алан Крош, Лес Родхауз
Главный электрик (французский отдел): Жан-Клод Лебра
Консультант: Айра Кертис Коулман
Фотограф: Дэвид Эпплбай
Съемка моделей / эффектов: Роджер Прэтт, Джулиан Дойл, Тим Спенс
Художник по маскам: Рэй Кейпл
Консультант по комбинированным съемкам: Стэнли Сейер
Ассистент по спецэффектам: Джордж Гиббс
Техническое обеспечение спецэффектов: Роберт Холлоу, Мартин Гант, Дейв Макколл, Рэй Хэнсон
Ассистенты отдела спецэффектов: Теренс Кокс, Дейл Ноулз, Эрнст Хилл
Закупки для отдела спецэффектов: Рон Бертон
Операторы спецэффектов: Тим Уиллис, Даррелл Гайон
Модели: Валери Чарлтон
Лепщик: Кит Шорт
Художники-графики: Дейв Скат, Бернард Аллум
Ассистенты монтажа: Кит Лоуэс, Питер Комптон, Маргарита Дойл, Сила Бейрн, Роя Салари
Руководство художественным цехом: Джон Биэрд, Кит Пейн
Помощник руководителей художественного цеха: Деннис Бошер

Помощник руководителя художественного отдела (французская группа): Франсуа Бенуа
Рабочий художественного цеха: Джон Франкиш
Помощник художественного цеха по исследовательским вопросам: Кристин Винсент
Декоратор: Мэгги Грей
Рисовальщики: Тони Риммингтон, Стефен Брим
Реквизит: Эндрю Лоусон
Бригадир строителей: Питер Верард
Заместитель бригадира строителей: Крейг Хиллиэр
Бригадир по созданию снов и моделей: Билл Макминими
Художник по костюмам: Джеймс Эйксон
Костюмы: Рэй Скотт, Мартин Адамс, Вин Бурнхэм, Джейми Куртье, Энни Хадли
Помощник художника по костюмам: Джилли Хебден
Помощники-костюмеры: Колин Уилсон, Энтони Блэк
Главный костюмер: Джойс Стоунман
Костюмер: Фрэнк Виналл
Костюмерша: Джин Фейрли
Художник по гриму и прическам: Мэгги Уэстон
Пластический грим: Аарон Шерман
Грим: Элейн Кэрю, Салли Эванс, Сандра Шеперд, Мейнир Брок
Титры и оптические эффекты: «Пиэрлесс камера компании», Ник Данлоп, Нил Шароп, Кент Хьюстон, Тим Оллив, Ричард Моррисон
Исполнение музыки: Национальный филармонический оркестр
Музыкальный координатор: Рэй Купер
Запись музыки: Эрик Томлинсон
Дополнительная запись музыки: Энди Джексон
Хореография: Хитер Сеймур
Звукозапись: Боб Дойл
Перезапись и микширование: Пол Карр
Монтаж звука: Родни Гленн
Синхронизация изображения и звука: Барри Маккормик
Постановщик трюков: Билл Уэстон
Постановщик самурайской схватки: Билл Хоббс
Трюки: Вик Армстронг, Тим Кондрен, Джордж Купер, Клайв Кертис, Перри Дейви, Джим Доудолл, Терри Форрестал, Текс Фуллер, Мартин Гранс, Франк Хенсон, Ник Хоббс, Билл Хорриган, Уэйн Майклз, Динни Пауэлл, Грег Пауэлл, Терри Ричардс, Тип Типпинг, Крис Уэбб

Действующие лица и исполнители: Джонатан Прайс (Сэм Лоури), Роберт Де Ниро (Арчибальд «Гарри» Таттл), Кэтрин Хелмонд (миссис Ида Лоури), Иэн Холм (мистер Курцманн), Боб Хоскинс (следователь), Майкл Пэлин (Джек Линт), Ян Ричардсон (мистер Уорренн), Питер Воган (мистер Юджин Хелпманн), Ким Грист (Джилл Лейтон), Джим Бродбент (доктор Джаффе), Барбара Хикс (миссис Террейн), Чарльз Маккеон (Лайм), Деррик О'Коннор (лозоходец), Кэтрин Погсон (Ширли), Брайан Прингл (Шпиро), Шейла Рейд (миссис Баттл), Джон Фланаган (телеведущий / продавец), Рэй Купер (техник), Брайан Миллер (миссис Баттл), Саймон Нэш (маленький сын Баттла), Пруденс Оливер (маленькая дочь Баттла), Саймон Джонс (представитель власти при аресте), Дерек Дэдмен (Билл из департамента работ), Найджел Планер (Чарли из департамента работ), Теренс Бейлер (ведущий в рекламном клипе), Гордон Кай (дежурный в фойе Министерства информации), Тони Портацио (чиновник за соседним столом), Билл Уэллис (наблюдатель в очках), Уинстон Деннис (самурай), Тоби Кларк (дублер маленького Сэма), Диана Мартин (телеграфистка), Джек Пёрвис (доктор Чапмен), Элизабет Спендер (Элисон / «Барбара» Линт), Энтони Браун (дежурный в фойе отдела поиска информации), Миртл Девениш (машинистка в офисе Джека), Холли Гиллиам (Холли), Джон Пирс Джонс (охранник в подвале), Энн Уэй (старушка с собачкой), Дон Хендерсон (1-й охранник в «воронке»), Говард Лью Льюис (2-й охранник в «воронке»), Оскар Квитак, Гарольд Инносент, Джон Грилло, Ральф Носсек, Дэвид Грант и Джеймс Койл (чиновники на допросах), Патрик Коннор (охранник камеры), Роджер Эштон-Гриффитс (священник), Рассел Кит Грант (молодой любовник на похоронах).
142 мин.

1989

Реклама «Оранжевые»

Приключения Барона Мюнхгаузена

Режиссер-постановщик: Терри Гиллиам

Продюсер: Томас Шюли

Сценарий: Чарльз Маккеон, Терри Гиллиам

Оператор-постановщик: Джузеппе Ротунно

Монтаж: Питер Холливуд

Художник-постановщик: Данте Ферретти

Музыка (композитор, аранжировщик, дирижер): Майкл Кэймен
Выпускающая компания: «Проминент фичерз» (Лондон), «Лаура филмз» (Мюнхен)
Исполнительный продюсер: Джейк Эбертс
Сопродюсер: Рэй Купер
Линейный продюсер: Дэвид Томблин
Инспектирующий продюсер: Стрэттон Леопольд
Руководитель производственной части: Джойс Херлихи
Руководитель, ответственный за производство: Роберт Гордон Эдвардс
Инспекция производственной части: Марио Пизани
Координаторы производства: Нэнси Рубин Левин, Сюзанна Прието, Гейл Сэмюэлсон
Менеджер производства (в Испании): Франсиско Молеро
Менеджер производства (в Италии): Пино Бути
Менеджер производства (вторая группа): Джорджо Руссо
Менеджер съемочной группы (в Италии): Витторио Форнасьеро
Менеджер съемочной группы (в Испании): Фернандо Маркуери
Менеджер по натурным съемкам (вторая съемочная группа, Испания): Пепе Панеро
Помощники производственного отдела (в Италии): Риккардо Спада, Клаудио Корбуччи
Помощники производственного отдела (в Испании): Маноло Гарсиа, Гонсало Хименес
Режиссер второй съемочной группы: Майкл Соави
Помощники режиссера: Джанни Коццо, Ли Клиарли
Помощник режиссера (в Италии): Лука Лакин
Помощник режиссера (в Испании): Хосе Луис Эсколар
Помощник режиссера второй съемочной группы (в Италии): Кэтрин Вентура
Помощник режиссера второй съемочной группы (в Испании): Хавьер Кинчилла, Хавьер Балагер, Мануэль Сарсо
Подбор актеров: Ирен Лэмб, Марджери Симкин, Франческо Чиниери
Оператор второй съемочной группы: Джанни Фиоре Колтеллаччи
Съемки с макетов: Роджер Прэгг
Съемки для оптических спецэффектов: Ник Данлоп, Даг Форрест, Тим Оллив, Эндрю Джеффри, Стив Катмор, Лес Братон, Майкл Ферритер
Съемки для комбинированных кадров: Джон Грант
Консультанты по комбинированным кадрам: Деннис Бартлетт, Стэнли Сейер

Помощник оператора: Франко Бруни
Видео: Ян Келли
Видео (вторая съемочная группа): Джованни Пиперно
Художники по маскам: Даг Феррис, Джой Кафф, Боб Кафф, Ли Тук
Спецэффекты: Ричард Конуэй
Спецэффекты (в Италии): Адриано Пискиутта
Спецэффекты (в Испании): Антонио Парра
Техническое обеспечение спецэффектов (в Италии): Фаусто Бальдинелли, Луиджи Баттестелли, Микеле Бореа, Баниамино Карозза, Марчелло Коччиа, Мариано Эрка, Джанни Индовино, Джанкарло Манчини, Массимо Неспольи, Дуилио Олми, Клаудио Савасси, Симон Вайс
Техническое обеспечение спецэффектов (в Великобритании): Нормал Бейли, Кристофер Кобулд, Питер Дейви, Джейми Куртьер, Мартин Гант, Стивен Гамильтон, Боб Холлоу, Брайан Линс, Дейв Макколл, Тим Уиллис.
Техническое обеспечение спецэффектов (вторая съемочная группа в Испании): Маноло Гомес
Контроль за макетами: Мартин Гант
Художники по аниматронике: Стефен Онионз, Джейми Куртьер, Ян Уиттейкер, Алан Краучер
Создание макетов: Джеймс Мачин, Брайан Коул
Макетчики: Валери Чарлтон, Кристин Оверс
Связь: Боб Уайзингер, Кевин Мэтьюз, Билли Хоув
Кукольники: Дэвид Барклай, Джефф Феликс
Компьютерная анимация: «Диджитал пикчерз»
Художники по ротоскопированию: Джэнис Боди, Рашид Харес
Контроль движения: Питер Тайлер, Кеннет Грей
Помощник режиссера монтажа: Крис Бланден
Помощник режиссера монтажа спецэффектов: Брайан Манн
Контроль над художественной частью: Мария Тереза Барбассо
Руководство художественной частью: Джорджо Джованни, Назаррено Пиана
Художественное руководство отделом моделей: Майкл Ламонт, Кен Курт
Декоратор: Франческа Ло Скьяво
Декоратор макетного цеха: Джиллиан Нойс-Корт
Художник-декоратор макетного цеха: Роберт Уокер
Рисовальщики макетного цеха: Деннис Бошер, Нил Ламонт
Контроль над скульптурами: Филомено Крисаро
Скульптуры: Джованни Джанезе, Сальваторе Плаценти
Скульптуры для макетов: Кит Шорт, Джон Блейкли

Художник по костюмам: Габриэлла Пескуччи
 Костюмер: Ирене Сантарелли
 Костюмер: Грегорио Симили
 Контроль над гардеробом (вторая съемочная группа, Испания): Мартин Диас
 Костюмер (вторая съемочная группа, Испания): Моноло Гомес
 Художник по гриму: Мэгги Уэстон
 Грим: Фабрицио Сфорца, Пэм Мигер
 Примеры: Антонио Малтемпо, Энрико Якопони, Алфредо Тибери, Джино Таманьини, Кристина Де Росси
 Художник по гриму (вторая съемочная группа, Испания): Фернандо Перес
 Примеры (вторая съемочная группа, Испания): Хосе Перес, Мануал Мартин Гонсалес
 Титры (графика): Крис Эллис
 Титры и оптические эффекты: «Пиэрлесс камера компани»
 Контроль над оптическими эффектами: Кент Хьюстон
 Координация оптических эффектов: Мартин Боди, «Пиэрлесс камера компани»
 Исполнение музыки: Симфонический оркестр Граунке, камерный хор «Про музика сена»
 Дополнительная оркестровка: Фиакра Тренч, Джон Фидди, Алан Арнольд, Эдвард Ширмур, Рик Уэнтуорт
 Руководитель оркестра: Пол Толкинсон
 Музыкальные продюсеры: Майкл Кэймен, Рэй Купер
 Музыкальный редактор: Крис Брукс
 Подготовка музыки: Вик Фрейзер
 Запись и сведение музыки: Стефен Маклафлин
 Хореография: Пино Пенессе, Джорджо Росси
 Звукозапись: Франк Джан
 Ответственный за перезапись: Грэм В. Хартсоун
 Перезапись: Ночилас ле Мессурьер, Майкл Картер
 Контроль над звуорежиссурой: Питер Пеннелл
 Звуорежиссеры: Колин Миллер, Питер Хоррокс, Боб Риск
 Координатор трюков: Тони Смарт
 Координатор трюков (в Италии): Риккардо Круз Морал
 Трюки: Билли Хорриган, Лес Марион, Риккардо Круз Морал, Динни Пауэлл, Анджло Рагуса, Киран Шах, Хесус Риаран Торрес
 Трюки (вторая съемочная группа, Испания): Эдуардо Гарсиа, Хосе Гарсиа, Пакуито Гомес, Луис Гутьеррес, Салвадор Мариос, Камило Вила Новоа
 Дрессировщик лошади: Тони Смарт

Действующие лица и исполнители: Джон Невилл (Барон Мюнхгаузен), Сара Полли (Салли Солт), Эрик Айдл (Десмонд / Бертольд), Чарльз Маккеон (Руперт / Адольфус), Уинстон Деннис (Билл Олбрехт), Джек Пёрвис (Джереми / Густав), Валентина Кортезе (королева Ариадна / Вайолет), Ума Турман (Венера / Роуз), Оливер Рид (Вулкан), Джонатан Прайс (Горацио Джексон), Билл Паттерсон (Генри Солт), Питер Джеффри (Султан), Элисон Стедман (Дейзи), Рэй Купер (чиновник), Дон Хендерсон (командир), Эндрю Маклахлан (полковник), Стинг (героический офицер), Хосе Лифанте (доктор Смерть), Мохамед Бадрсале (палач), Рей Д. Тутто [Робин Уильямс] (король Луны), Киран Шах (помощник палача), Франко Аддуччи (казначей), Этторе Мартини (первый генерал), Антонио Пистилло (второй генерал), Майкл Полли и Тони Смарт (канониры).

126 мин.

1991

Король-рыбак

Режиссер-постановщик: Терри Гиллиам
 Продюсеры: Дебра Хилл, Линда Обст
 Сценарий: Ричард Лагравенезе
 Оператор-постановщик: Роджер Прэтт
 Монтаж: Лесли Уокер
 Художник-постановщик: Мел Бурн
 Музыка: Джордж Фентон
 Выпускающая компания: «Тристар пикчерз»
 Ассоциированные продюсеры: Стейси Шер, Энтони Марк
 Координатор производства: Пэм Корнфилд
 Офис-менеджер производственного отдела (нью-йоркская группа): Джеки Мартин
 Менеджер производственного отдела: Энтони Марк
 Подбор природы: Билл Боулинг
 Подбор природы (нью-йоркская группа): Марк Бейкер, Марк Родес
 Координатор монтажно-тонировочного периода: Шарр Джейкоби
 Первый помощник режиссера: Дэвид Макгифферт, Джо Наполитано
 Второй помощник режиссера: Карла Корвин
 Второй второй помощник режиссера: Синтия Поттхаст
 Второй второй помощник режиссера (нью-йоркская группа): Сид Адамс

Контроль за реализацией сценария: Мэрион Тумен
Подбор актеров: Говард Фойер
Ассистент оператора: Крейг Хаагенсен
Первый помощник оператора: Николас Мусурака
Спецэффекты (творческий консультант): Роберт Маккарти
Спецэффекты (общее руководство): Деннис Дион
Спецэффекты: Дэн Судик
Ассистент по спецэффектам (нью-йоркская группа): Эдвард Дрохан
Художник-постановщик: П. Майкл Джонстон
Художники-декораторы: Джейсон Вейл, Рик Хейрикс
Декоратор: Синди Карр
Декораторы (нью-йоркская группа): Кевин Маккарти, Джозеф Берд
Художник по костюмам: Беатрис Пастор
Костюм Красного Рыцаря: Кит Греко, Винсент Джеффердс
Глава костюмного отдела: Джоуи Хатсинсон
Главный художник по гриму: Золтан Элек
Художник по гриму (нью-йоркская группа): Крейг Лайман
Главный художник по прическам: Лиза Джой Мейерс
Титры: Крис Эллис
Спецэффекты / оптические эффекты: «Пиэрлесс камера компании»
Настройка синтезатора: Эдриан Томас
Дополнительная оркестровка: Джефф Атмаджан
Музыкальный редактор: Кевин Лейн
Сведение музыки: Кит Грант, Саймон Сمارт, Джерри О'Риорден
Музыкальный консультант: Рэй Купер
Хореография: Робин Хорнесс
Звук: Томас Кози
Звук (нью-йоркская группа): Деннис Мейтленд II
Перезапись: Пол Карр, Роберт Фарр
Монтаж звука: Питер Пеннелл
Редактор диалогов: Алан Пейли
Шумовые эффекты: Боб Риск
Координатор трюков: Крис Хауэлл
Трюки: Джанет Брейди, Грег Брикман, Джофри Браун, Ллойд Кэтлетт, Джилберт Комбс, Питер Корби, Джефф Дэшноу, Энди Даппин, Дж. Б. Гецвиллер, Бонни Хок, Рикки Кестен, Гарри Мэдсен, Бенни Мур, Джули Стоун
Владелец и дрессировщик лошадей: Джеймс Зопп
Действующие лица и исполнители: Робин Уильямс (Перри), Джефф Бриджес (Джек Лукас), Аманда Пламмер (Лидия),

Адам Брайнт (радиоинженер), Пол Ломбарди (радиоинженер), Дэвид Пирс (Лу Розен), Тед Росс (бездомный у лимузина), Лара Харрис (Сондра), Уоррен Олни (телеведущий), Фрейзер Смит (диктор новостей), Мерседес Руель (Анна Наполитано), Кэти Найями (безумный покупатель видеокассет), Гарри Ширер (актер телешоу Бен Старр), Мелинда Кулеа (жена в телешоу), Джеймс Ремини (бездомный в гостинице), Марк Боуден (швейцар), Джон Оттавино (отец в гостинице), Брайан Майклз (мальчик), Джейс Барток (1-й панк), Дэн Фаттерман (2-й панк), Брэдли Грегг (бездомный-хиппи), Уильям Джей Маршалл (бездомный с Ямайки), Уильям Престон (Джон, бездомный), Эл Фэнн (управляющий), Стивен Уэсли Бриджуотер (покупатель порно), Джон Хеффернан (бездомный — биржевой маклер), Крис Хауэлл (Красный Рыцарь), Майкл Джетер (бездомный певец кабаре), Ричард Лагравенезе (яппи в смири-тельной рубашке), Анита Дэнглер (попрошайка), Марк Брингелсон (человек, пускающий слюни), Джонни Паганелли (разносчик пиццы), Дайан Робин (регистраторша), Джон Бенджамин Ред (человек на мотоцикле), Лиза Блейдз (жена Перри), Кристиан Клеменсон (Эдвин), Карлос Карраско (врач), Джо Джамрог (охранник), Джон де Ланси (представитель руководства телеканала), Лу Хэнкок (нянечка), Кэролайн Кромелин, Кэтлин Бриджет Келли, Патрик Фрейли (звонящие на радиошоу), Том Уэйтс (нищий ветеран на вокзале).
137 мин.

1995

Реклама для компании «Найк».

1996

Двенадцать обезьян

Режиссер-постановщик: Терри Гиллиам
Продюсер: Чарльз Ровен
Сценарий: Дэвид Пиплз, Джанет Пиплз, по мотивам картины Криса Маркера «Взлетная полоса»
Оператор-постановщик: Роджер Прэтт
Монтаж: Мик Одсли
Художник-постановщик: Джеффри Бикрофт
Автор музыки и дирижер: Пол Бакмастер
Выпускающая компания: «Полиграм филмз энтертейнмент» при участии «Юниверсал пикчерз» и «Атлас / классико» представляют продукцию «Атлас энтертейнмент»

Исполнительные продюсеры: Роберт Кавалло, Гэри Левинсон, Роберт Косберг
Сопродюсер: Ллойд Филлипс
Ассоциированные продюсеры: Келли Смит-Уэйт, Марк Эгер-тон
Глава «Атлас продакшнз»: Ричард Сакл
Координатор производства: Элизабет Дж. Невин
Координатор второй съемочной группы: Эллен Хиллерз
Менеджер съемочной группы: Ллойд Филлипс
Подбор природы: Скотт Элиас
Координатор монтажно-тонировочного периода: Люси Дарвин
Помощники режиссера: Марк Эгертон, Филлип А. Паттерсон, Эндрю Бернстайн, Джон Раск
Контроль за реализацией сценария: Мэрилин Бейли
Подбор актеров: Марджери Симкин, Майк Лемон, Микки Хейлбрун
Помощники оператора: Крейг Хаагенсен, Кайл Рудольф, Петер Норман
Компьютерная графика и оптические эффекты: «Пиэрлесс ка-мера компани»
Контроль за визуальными эффектами: Кент Хьюстон
Координация визуальных эффектов: Сьюзи Роупер
Контроль за компьютерной графикой: Манфред-Дин Йерк
Компьютерная графика и анимация: Ричард Бейн, Мартин Бо-ди, Стив Катмор, Даг Форрест, Крис Пэнтон
Дополнительная компьютерная графика: «Милл»
Оптические эффекты: Дэвид Смит
Цифровой снег: Эмили Гудман, Джим Гудман, Джош Пайнз
Художник-график: Р. Скотт Персел
Художник-постановщик: Уильям Лэдд Скиннер
Декоратор: Криспиан Сэллис
Иллюстратор: Мэтт Кодд
Инженер-механик и пиротехник при производстве спецэффек-тов: Ширли Монтекуско
Контроль за производством спецэффектов на площадке: Энто-ни Симонайтас
Художник по костюмам: Джули Вайс
Главный костюмер: Мелисса Стэнтон
Контроль за костюмами: Эрик Сэндберг
Художник по прическам и гриму: Кристина Беверидж
Дизайн титров: Пенни Каузер
Режиссер звукового монтажа: Робин Кларк
Звуковой монтаж: Имоген Поллард

Цифровой монтаж звука: Дженни Эванс
Консультант по цифровому звуку: Ник Черч
Редактор диалогов: Дэнни Лонгхерст
Редактор озвучения: Бадж Тремлетт
Шумовые эффекты: Ян Уилсон
Микширование звука: Джей Мигер
Микширование озвучения: Томас Дж. О'Коннелл, Доминик Тавелла
Запись шумов: Тед Сванскотт
Сведение и перезапись звука: Питер Максвелл, Мик Боггис, Клайв Пендри
Реализация шумовых эффектов: Джек Стью, Дайан Гривз, Джейсон Сванскотт
Координатор трюков: Фил Нилсон
Работа с животными: Эрни Карпелес, (Лондон) Джим Клабб
Отрывки из фильмов: «Головокружительная Золушка» (1945), «Маленький лудильщик» (1948), «Кто кого убил?» (1943), «Головокружение» (1958)
Действующие лица и исполнители: Брюс Уиллис (Джеймс Ко-ул), Мэдлин Стоу (Кэтрин Рейли), Брэд Питт (Джеффри Гойнс), Кристофер Пламмер (доктор Гойнс), Джозеф Мелито (молодой Коул), Джон Седа (Хосе), Майкл Чанс (человек со шрамом), Вернон Кэмпбелл (Тайни), Эйч Майкл Уоллз (бота-ник), Боб Эдриан (геолог), Саймон Джонс (зоолог), Кэрол Флоренс (астрофизик), Билл Раймонд (микробиолог), Эрнст Абуба (инженер), Ирма Сан-Пауле (поэт), Джои Перилло (сле-дователь Фрэнки), Брюс Киркпатрик, Уилфред Уильямс (по-лицейские), Розвилл Янг (Биллингз), Нелль Джонсон (медсе-стра в психбольнице), Фред Стротер (Л. Дж. Вашингтон), Рик Уорнер (Дик Кейси), Фрэнк Горшин (доктор Флетчер), Энто-ни «Чип» Бриенца (доктор Гудин), Джойлет Гаррис (измучен-ная мать), Друзи Макдэниел (вальсирующая пациентка), Джон Блейсс (старик-пациент), Луис Липпа (пациент у дверей), Стэн Кэнг (врач-рентгенолог), Пэт Диас (капитан на Первой мировой войне), Аарон Майкл Лейси (сержант на Первой ми-ровой войне), Дэвид Морс (доктор Петерс), Чарльз Течман (профессор), Джанн Эллис (Мэрилу), Джонни Хоббс-мл. (пер-вый офицер), Джанет Л. Запала (телеведущая), Томас Рой (проповедник), Гарри О'Тул (голос Луи / Рэспи), Корченко, Чак Джеффриз (бандиты), Лиза Гэй Хэмилтон (Тедди), Фе-ликс А. Пири (Фейл), Мэттью Росс (Би), Барри Прайс, Джон Панцарелла, Ларри Дейли (агенты), Артур Феннелл (телеве-дущая), Карл Уоррен (важный господин), Кристофер Мелони

(лейтенант Гальперин), Пол Мешеджан (следователь Далва), Роберт О'Нил (Уэйн), Кевин Тигпен (Квескин), Ли Голден (служащий отеля), Джозеф Маккенна (Уоллес), Джефф Таннер (полицейский в штатском), Фейт Поттс (продавец в магазине), Майкл Райан Сигал (Уэллер), Энни Голден (женщина-таксист), Лайза Талерико (агент по продаже билетов), Стивен Бриджуотер (следователь в аэропорту), Фрэнклин Хаффман (полная деловая женщина), Джоанн А. Доусон (служащая магазина), Джек Догери, Ленни Дэниелс, Херберт Хоулс-мл. (служба безопасности в аэропорту), Чарли Скалис (нетерпеливый пассажир), Кэролайн Уокер (испуганная пассажирка).

129 мин.

1998

Страх и ненависть в Лас-Вегасе

Режиссер-постановщик: Терри Гиллиам

Продюсер: Лейла Набулси, Патрик Кассаветти, Стивен Немет

Сценарий: Терри Гиллиам, Тони Грисони, Тод Дэвис, Алекс

Кокс. По мотивам одноименной книги Хантера С. Томпсона

Оператор-постановщик: Никола Пекорини

Монтаж: Лесли Уокер

Художник-постановщик: Алекс Макдауэлл

Музыка: Рэй Купер

Выпускающая компания: «Саммит энтертейнмент» и «Юниверсал пикчерз» представляют продукцию «Рино филмз» и Лейлы Набулси

Исполнительные продюсеры: Гарольд Бронсон, Ричард Фус, Патрик Уоксбергер

Сопродюсер: Элиот Льюис Розенблатт

Ассоциированный продюсер: Джон Джергенс

Менеджеры съемочной группы: Элиот Льюис Розенблатт, Марк Индиг

Подбор натур: Молли Аллен

Первый помощник режиссера: Филип Паттерсон

Второй помощник режиссера: Кристина Фонт

Помощники режиссера: Джейми Маршалл, Сет Эдельсон (Лас-Вегас); Даг Аарниокоски, Ингрид Беренс (вторая съемочная группа)

Контроль за реализацией сценария: Карон Мэй, Бренда Уоксел; Патрисия Гордон (вторая съемочная группа)

Подбор актеров: Марджери Симкин

Помощник оператора: Франк Перл

Первый ассистент оператора: Стив Итано

Второй ассистент оператора: Хилтон Горинг

Первый ассистент второй камеры: Лукас Биклан

Помощники операторского отдела: Форрест Турман, Лейла Байол, Питер Дейси

Стедикам-оператор: Никола Пекорини

Контроль над визуальными эффектами: Кент Хьюстон, «Пиэрлесс камера компани»

Координатор визуальных эффектов (США): Майкл Купер

Продюсер визуальных эффектов (Великобритания): Сьюзи Рупер

Цифровые спецэффекты: Андреа Адамс, Стив Катмор, Дитч Дой, Том Оллив, Джон Свиннертон, Кити Виверс

Координатор спецэффектов: Стив Галич

Контроль над спецэффектами: Рэй Сведин

Графический дизайн: Мартин Чарльз, Майкл Маркус

Кукловоды ящериц: Мелисса Чанг, Майкл Колтон, Аманда Форман, Джули Форман, Мотоёси Хата, Крис Хитер, Лайза Нельсон, Винс Нибла, Арт Пиментал, Брэдли Росс, Сэм Сайнз, Терри Сэндин, Дэвид Уэйганд

Художники-постановщики: Крис Горак; Стив Арнольд (Лас-Вегас)

Художник-декоратор: Линн Кристофер

Декоратор: Нэнси Хай

Художник по костюмам: Джули Вайс

Контроль над костюмами: Эден С. Кобленц

Костюмер второй съемочной группы: Джеки Уорд

Грим: Пэтти Йорк, Черил Ник, Боб Скрибнер

Оформитель холла с ящерицами: Роб Боттин

Дополнительные эффекты грима: Мэттью Мангл

Грим (привидения): Роб Боттин

Эффекты с привидениями: Фернандо Фавилиа, Расс Шинкл, Доун Свердиа

Прически: Бриджет Кук

Стилисты-парикмахеры: Линн Дел Кайл, Эйлин Пауэлл, Синди Роуз

Дизайн титров: Крис Эллис

Оптические эффекты: Дэвид Смит, Тревор Уизерз

Цифровое сканирование: Пит Уильямс, «Синесайт (Европа) Лтд»

Исполнение музыки: Рэй Купер, Томоясу Хотэи

Электронная обработка музыки: Стивен Маклафлин

Музыкальный редактор: Кевин Лейн

Звукоинженер: Руперт Кулсон

Саундтрек: «My Favourite Things», авторы Роджерс и Хаммер-стайн, в исполнении *The Lennon Sisters*; «Combination of the Two», автор Сэм Эндрю, в исполнении Дженис Джоуплин и *Big Brother and the Holding Company*; «One Toke Over the Line», авторы Майкл Брюэр, Том Шипли, в исполнении *Brewer and Shipley*; «Thinking of Baby», автор и исполнитель Элмер Бернстайн; «Spy v. Spy», авторы Элизабет Кокс, Майкл Кадахи, Николса Кодахи, в исполнении *Combustible Edisons*; «Moon Mist», автор Мерсер Эллингтон, в исполнении *The Out-Islanders*; «Lady», авторы Джефф Бек, Тим Богерт, Кармин Эппис, Дуэйн Хитчингс, в исполнении *Beck, Bogert, Appice*; «She's a Lady», автор Пол Анка, в исполнении Тома Джонса; «My Love, Forgive Me», авторы Вита Паллавичини, Сидни Ли, в исполнении Роберта Гуле; «It's Not Unusual», авторы Гордон Миллз, Лес Рид, в исполнении Тома Джонса; «Strangers in the Night», авторы Берт Кэмпферт, Чарльз Синглтон, Эдди Снайдер, в исполнении Уэйна Ньютона; «Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band», авторы Джон Леннон и Пол Маккартни, в исполнении *Hollyridge Strings*; «For Your Love», автор Грэм Гулдман, в исполнении *The Yardbirds*; «White Rabbit», автор Грейс Слик, в исполнении *Jefferson Airplane*; «Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again», автор и исполнитель Боб Дилан; «Somebody to Love», автор Дарби Слик, в исполнении *Jefferson Airplane*; «Let's Get Together», автор Чет Пауэрс, в исполнении *The Youngbloods*; «Mama Told Me Not to Come», автор Рэнди Ньюмен, в исполнении *Three Dog Night*; «Time is Tight», авторы Стивен Кроппер, Дональд «Дак» Данн и др., в исполнении *Booker T. & the MGs*; «You're Getting to Be a Habit with Me», авторы Гарри Уоррен, Эл Дабин, в исполнении Фрэнка Синатры; «Magic Moments», авторы Берт Бакарак и Хэл Дэвид, в исполнении Перри Комо; «Yummy, Yummy», автор Хэл Левин, в исполнении *Ohio Express*; «Tammy», автор Джей Ливингстон, в исполнении Дебби Рейнольдс; «Ball and Chain», автор Уилли Мэй Торнтон, в исполнении *Big Brother and the Holding Company*; «Expecting to Fly», автор Нил Янг, в исполнении *Buffalo Springfield*; «Jumpin' Jack Flash», авторы Мик Джаггер, Кит Ричардс, в исполнении *The Rolling Stones*; «Viva Las Vegas», авторы Док Помус, Морт Шуман, в исполнении *Dead Kennedys*.

Хореография: Джанн Прегалетто Джансен

Сведение звука в съемочный период: Джей Мигер

Монтаж звука: Питер Пеннелл

Редактор диалогов: Алан Палей

Озвучение: Стивен Бриджуотер, Дж. Р. Уэстен, Лиа Сарджент, Пол Карр, Майк Прествуд Смит, Джоуи Галлахер

Шумовой редактор: Боб Риск

Координатор трюков: Ноон Орсатти

Координатор воздушных съемок: Дэнни Кастл

Отрывок из фильма: «Смерть Красной планеты» (1973)

Действующие лица и исполнители: Джонни Депп (Рауль Дьюк), Бенисио дель Торо (доктор Гонзо), Кристина Риччи (Люси), Гэри Буси (дорожный полицейский), Эллен Баркин (официантка в кафе «Северная звезда»), Майкл Джетер (Л. Рон Бамквист), Гарри Дин Стэнтон (судья), Кэтрин Хелмонд (менеджер по бронированию), Тоби Магуайр (автостопщик), Крейг Бирко (Ласеда), Камерон Диас (тележурналистка-блондинка), Дженет Голдштейн (горничная), Майкл Ли Гогин (карлик в униформе), Ларри Седар (агент по найму машин в Лос-Анжелесе), Брайан Ле-Барон (работник парковки), Майкл Уорвик (коридорный), Марк Хармон (корреспондент журнала), Тайд Кирни (корреспондент), Тим Томерсон (бандит), Ричард Риэль (водитель кабриолета в пустыне), Рэнсом Гейтс (пассажир кабриолета), Фрэнк Романо (пассажир кабриолета), Джил Боккаччо, Гэри Бруно (швейцары в «Дезерт-Рум»), Ричард Портноу (человек в вишневом смокинге), Стив Ширрипа (вышибала), Верн Тройер (официант-карлик), Уилл Блаунт (негр), Бен Йегер (клоун-зазывала), Пенн Джиллетт (докладчик), Кристофер Колен (официантка в казино «База-ка-сёркус»), Бен ван дер Веен (член телевизионной съемочной группы), Лайл Ловетт (человек на дороге), Фли (музыкант), Алекс Крейг Мани (брокер), Грегори Итцин (служащий отеля «Минт»), Трой Эванс (шеф полиции), Гейл Бейкер (жена шефа полиции), Крис Мелони (служащий в отеле «Фламинго»), Крис Хендри (исполнительный директор), Ларри Бранденбург (полицейский в черном), Стивен Бриджуотер (человек-ядро), Роберт Аллен (агент по найму машин в Лас-Вегасе), Дэвид Брисбин (человек в машине), Джеймс О'Салливан, Милт Тарвер (дикторы программы новостей), Дональд Морроу (голос рассказчика), Дебби Рейнольдс (голос Дебби Рейнольдс).

118 мин.

2005

Братья Гримм

Режиссер-постановщик: Терри Гиллиам

Продюсеры: Дэниел Бобкер, Чарльз Ровен

Сценарий: Эрен Крюгер

Оператор-постановщик: Ньютон Томас Сигел

Монтаж: Лесли Уокер

Художник-постановщик: Гай Хендрикс Дайас
Музыка: Дарио Марианелли
Выпускающая компания: «Дименшн филмз», «Мозаик медиа-групп», «Вайнштейн компани», «Метро-Голдвин-Мейер пикчерз»
Исполнительные продюсеры: Боб Вайнштейн, Харви Вайнштейн, Джонатан Гордон, Крис Макгурк, Эндрю Рона, Джон Скофилд
Сопродюсеры: Джейк Мейерс, Майкл Солингер
Ассоциированный продюсер: Мишка Чейко
Подбор актеров: Ирен Лэмб
Художники: Кит Пейн, Фрэнк Уолш, Иржи Стренвальд, Энди Томсон
Художник-декоратор: Джуди Фарр
Художники по костюмам: Габриэлла Пескуччи, Карло Поджоли
Художник по гриму: Кристин Беверидж
Старший технический специалист по спецэффектам: Гарри Брайс
Контроль над спецэффектами: Майк Келт
Начальник мастерской спецэффектов: Гэрри Купер
Руководитель по спецэффектам на площадке: Терри Гласс
Визуальные эффекты: «Пиэрлесс камера компани»
Контроль над визуальными эффектами: Кент Хьюстон
Координатор визуальных эффектов: Сара Анкер
Продюсер визуальных эффектов: Софи Леклерк
Координаторы каскадерских трюков: Иржи Куба, Марио Лураски
Звукорежиссер: Ян Уилсон
Озвучение: Ник Лоу, Марк Роуз
Шумовой редактор: Майкл Редферн
Редактор диалогов: Гордон Браун
Действующие лица и исполнители: Петр Ратимец (молодой Вильгельм), Барбора Лукесова (мамаша Гримм), Анна Раст (сестра Гримм), Джереми Робсон (молодой Якоб), Мэтт Дэймон (Вильгельм Гримм), Хит Леджер (Якоб Гримм), Радим Калвода (жандарм), Мартин Хоффман (жандарм), Йозеф Пепа Нос (немец-ветеран), Гарри Гиллиам (конюх), Мирослав Таборский (старый мельник), Роджер Эштон-Гриффитс (мэр), Марика Прохазкова (дочь мельника), Маккензи Крук (Хидлик), Ричард Ридингс (Банст), Алена Якобова (Красная Шапочка), Рудольф Пеллар (стражник), Дана Дохналова (сестра-близняшка), Петра Дохналова (сестра-близняшка), Ханус Бор (отец близняшек), Ота Филип (хозяин таверны), Одри Хэм

(путешественница), Анника Мурьян (путешественница), Лукас Бех (бармен), Карел Количек (лысый французский солдат), Петер Сормаре (Кавальди), Джулиан Блич (Леторк), Брюс Макивен (Дакс), Джонатан Прайс (Делатомб), Мартин Каван (слуга Делатомба), Ева Рейтерова (служанка), Дениса Вокуркова (Грета), Мартин Светлик (Ганс), Ян Унгер (Грегор), Лора Гринвуд (Саша), Франтишек Велецкий (старикашка), Якуб Зиндулка (священник), Милан Гаргуля (самый презренный в деревне), Драгомира Фиалкова (бабушка), Людек Элиас (седой старец), Яна Радойчичева (гневная женщина), Лина Хиди (Анджелика), Томас Ханак (лесной человек), Дениса Малиновска (маленькая Анджелика), Моника Белуччи (королева в зеркале), Йозеф Вайнар (епископ), Петр Врсек (король), Бара Рудлова (сестра Анджелики), Андреа Милацкова (сестра Анджелики), Андреа Сохуркова (сестра Анджелики), Даниэла Кубикова (сестра Анджелики), Вероника Лулова (Элси), Вера Узелакова (мать Элси), Симона Вцалова (мать Элси), Жюли Венхауерова (пастушка гусей), Дебора Хайд (труп королевы), Вацлав Халупа (помощник в лагере), Иржи Крейцир (толстый солдат), Камила Брудерова (толстая девочка-крестьянка).

118 мин.

2005

Страна приливов

Режиссер-постановщик: Терри Гиллиам
Продюсеры: Габриэлла Мартинелли, Джереми Томас
Сценарий: Тони Грисони и Терри Гиллиам по одноименному роману Митча Каллина
Оператор-постановщик: Никола Пекорини
Монтаж: Лесли Уокер
Художник-постановщик: Ясна Стефанович
Композиторы: Джефф Данна и Майкл Данна
Выпускающая компания: «Капри филмз инкорпорейтед», «Рекорд пикчер компани»
Исполнительные продюсеры: Пол Бретт, Питер Уотсон
Ассоциированные продюсеры: Владислав Бартошевич, Ник О'Хейган
Линейный продюсер: Ронда Бейкер
Менеджеры съемочного периода: Ян Макдугалл, Тодд Питтсон
Менеджер монтажно-тонировочного периода: Майкл Сэкстон
Первый помощник режиссера: Уильям Спахик
Второй помощник режиссера: Памела Уинtringэм
Подбор актеров: Дейрдре Боуэн

Помощник оператора и оператор второй съемочной группы: Марк Добреску
 Помощники операторского отдела: Донован Фрейзер, Том Гардинер, Джейсон Хабицт, Стив Итано, Тодд Ирвинг
 Стедикам: Никола Пекорини
 Контроль над визуальными эффектами: Ричард Бейн
 Координатор цифровых эффектов: Ник Бедфорд, «Пиэрлесс камера компани»
 Продюсер цифровых эффектов: Дайан Кингстон, «Пиэрлесс камера компани»
 Контроль над спецэффектами: Лео Визер, «Блидинг арт индустриз»
 Куклы: Джей Макклennen
 Координатор трюков: Терранс Ли
 Художник: Анастасия Масаро
 Художник-декоратор: Сара Маккадден
 Художники по костюмам: Марио Давиньон, Делфин Уайт
 Помощник художников по костюмам: Энн Хеншоу
 Художник по гриму: Кристин Харт
 Художник по прическам: Риджин Форджет
 Ответственный звукорежиссер: Джеймс Мейтер
 Звукорежиссер: Иван Раст
 Шумовые эффекты: Пол Акерман
 Редактор диалогов: Тим Оуэнс
 Музыкальные редакторы: Питер Кларк, Тони Льюис
 Аранжировки: Николас Додд
 Дирижер: Николас Додд
 Исполнение: Филармонический оркестр под управлением Джеймса Кларка
 Композиторы (песня «Wash Me in the Blood»): Дейв Хаумен, Андре Жакмен
 Запись и сведение музыки: Брэд Хэхнел
 Действующие лица и исполнители: Джодель Ферланд (Джелиза-Роза), Джанет Мактир (Делл), Брендан Флетчер (Диккенс), Дженнифер Тилли (королева Гунхильда), Джефф Бриджес (Ной), Дилан Тейлор (Патрик), Венди Андерсон (женщина / голос белки), Салли Крукс (мать Делл).
 122 мин.

2009

Воображариум доктора Парнаса

Режиссер-постановщик: Терри Гиллиам
 Продюсеры: Эми Гиллиам, Сэмюэль Хадида, Уильям Винс

Сценарий: Терри Гиллиам, Чарльз Маккеон
 Оператор-постановщик: Никола Пекорини
 Монтаж: Мик Одсли
 Художник-постановщик: Анастасия Масаро
 Композиторы: Джефф Данна и Майкл Данна
 Исполнительные продюсеры: Патрис Теру, Дэвид Валло
 Линейный продюсер: Роберт Хау
 Менеджеры съемочного периода: Брендан Фергюсон, Сюзан Рейд
 Менеджер монтажно-тонировочного периода: Тим Гровер
 Первый помощник режиссера: Ли Граметт
 Второй помощник режиссера: Дэвид Р. Бэрон
 Подбор актеров: Ирен Лэмб, Морин Уэбб
 Помощники оператора: Дин Морин, Крейг Блор
 Помощники операторского отдела: Дэвид Черчъярд, Пол Уилдон
 Стедикам-операторы: Джим Ван Дайк, Пит Кавачиути
 Менеджеры натуральных съемок: Алекс Глэдстоун, Стив Мортимор
 Спецэффекты: Майк Везина
 Пиротехник: Люк Марсель
 Контроль над визуальными эффектами: Джон Пол Догерти, Грэм Эндрю, Роб Харви, Тим Заккео («Лола»)
 Координаторы визуальных эффектов: Мари Кастри, Ник Бедфорд («Пиэрлесс камера компани»)
 Продюсер цифровых эффектов: Марианна Спайт, «Пиэрлесс камера компани»
 Координаторы трюков: Рэй Де Хаан, Андреас Петридис, Майк Везина
 Художники: Дэн Хермансен, Денис Шнегг
 Художники-декораторы: Кэролайн Смит, Шейн Вио
 Художник по костюмам: Моник Прюдом
 Художник по гриму и прическам: Эйлбе Лемас
 Редактор звуковых эффектов: Жан-Рафаэль Дедье
 Саунд-дизайнер: Андре Жакемин
 Шумовые эффекты: Джерри Ричардс
 Редактор диалогов: Питер Болдок
 Музыкальный редактор: Грэм Саттон
 Композиторы (дополнительная музыка): Флетчер Бисли, Роб Симонсен
 Дизайн титров: Финн Брандт
 Хореограф: Одесса Мунро
 Действующие лица и исполнители: Хит Леджер (Тони), Джонни Депп (Тони), Колин Фаррелл (Тони), Джуд Лоу (Тони),

Кристофер Пламмер (доктор Парнас), Том Уэйтс (мистер Ник), Верн Тройер (Перси), Лили Коул (Валентина), Эндрю Гарфилд (Антон), Куинн Лорд (девятiletний сын), Кэрри Гензель (журналист), Майкл Эклунд (помощник Тони), Палома Фейт (Салли), Джонни Харрис (полицейский), Брэд Драйборо (отвергнутый участник обеда), Маккензи Грей (подмененный монах), Марк Бентон (папа), Ян Уоллес (4-й монах), Райан Грэнтэм (маленький Антон), Питер Нью (1-й фельдшер), Саймон Дэй (инспектор), Фрейзер Эйтчесон (танцующий полицейский), Джозеф Синтрон (монах), Майкл Йонсон (2-й фельдшер), Ричард Риддел (Мартин), Виталий Кравченко (Петр), Джон Сноуден (шофер), Дэвид Смолбоун (2-й друг Салли), Игорь Ингельсман (Грегор).

122 мин.

Указатель

- XX Century Fox
Бразилия 183, 184
Враг мой 183
Приключения Барона Мюнхгаузена 237, 238, 240, 247, 248
- ABC 60
Вильям 446
Комедийная машина Марти Фельдмана 83, 86, 446
- Applause Books, «Битва за „Бразилию“» 13
- ATV 87
- Avco-Embassy
Бандиты времени 173
Выпускник 173
- BBC 83, 84
В пятницу вечером, в субботу утром 141
«Гун-шоу» 68
Зед-карз 11
Кью 111
Летающий цирк Монти Пайтона 94, 98
Марти 111, 445
Мартин Лютер 187
Не только, но и... 111
Ночная линия 99
Последняя машина 367
Приключения Барона Мюнхгаузена 256
Уэнздей-плэй 11
Эпос, которого не было 289
- Beach Boys 66
- The Beatles 62, 70, 73, 113, 115, 145
- Bonzo Dog Doo-Dah Band 290
Не крутите ручку настройки 76
- Brewer & Shipley
«One Toke Over the Line» 400, 468
Страх и ненависть в Лас-Вегасе 400, 468
- CAA (Creative Artists Agency) 293, 297, 327
- California, *Бразилия* 236
- Carson-Roberts 60, 61
- CarToons 74
- CBS, *Летающий цирк Монти Пайтона* 97
- CBS, *Вильям* 100
- Secsi-Gori, *Приключения Барона Мюнхгаузена* 248

Chrysalis Records, *Монти Пайтон и Священный Грааль* 101
 CiBy-2000
 Маленький Будда 293
 Пианино 327
 Тайны и ложь 327
 Человек, который убил Дон Кихота 335
 Cinecittá 286
 Клеопатра 286
 Приключения Барона Мюнхгаузена 237, 238, 256, 260, 270, 271
 Columbia 288
 А теперь нечто совсем иное 96, 97
 Приключения Барона Мюнхгаузена 240, 248, 254, 258, 262, 278, 279, 281, 282, 340, 367
 Country Joe and the Fish 66
 Criterion Collection, *Бразилия* 13, 236
 Crown Books, «Битва за „Бразилию,» 13
 Dimension Films, *Братья Гримм* 424, 470
 Disney Films
 Король-рыбак 334
 Херби сходит с ума 148
 The Dixie Cups
 «Going to the Chapel» 402
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 402
 Esquire 50, 53, 70
 Evening Standard 60, 66
 Fang 46, 47
 Film Finances, *Приключения Барона Мюнхгаузена* 256—258, 262, 274, 276—279, 286, 317
 Fox-British 178
 Grateful Dead 66
 Handmade Films 238, 290
 Бандиты времени 14, 450
 Житие Брайана по Монти Пайтону 14, 147, 449
 Help! 35, 38, 47, 48, 50, 57, 59, 62, 63, 115
 Industrial Light & Magic 163, 295
 Island Records, *Монти Пайтон и Священный Грааль* 101
 Jefferson Airplane
 «Somebody to Love» 468
 «White Rabbit» 68
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 68, 401, 468
 LA Free Press 65
 LA Magazine 60
 Led Zeppelin, *Монти Пайтон и Священный Грааль* 101
 Lee International 178
 Бандиты времени 157, 164
 Бразилия 157, 205, 210
 Lloyd, *Приключения Барона Мюнхгаузена* 276, 317
 Londoner 75
 London Weekend Television, *Мы знаем, как вас рассмешить* 77, 445
 Los Angeles Times 65
 Приключения Барона Мюнхгаузена 278
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 394
 Lucasfilm 163
 Mad 38, 39, 46, 48, 54, 68
 Mattel Toys 61, 62
 MCA 61

Miramax, *Братья Гримм* 412
 MGM, *Братья Гримм* 424, 470
 Newsweek 66
 Бармаглот 125
 New York Times
 Бармаглот 130
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 399
 Nova 75
 The Oranges of Hieronymus Bosch 62
 Paramount 367
 Бразилия 183
 Дефективный детектив 332, 333
 PBS, *Летающий цирк Монти Пайтона* 111
 Peerless Camera Company 162, 295
 Бандиты времени 451
 Бразилия 456
 Братья Гримм 470
 Воображариум доктора Парнаса 473
 Двенадцать обезьян 464
 Король-рыбак 462
 Приключения Барона Мюнхгаузена 460
 Страна приливов 472
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 467
 Pilote 57, 70, 74
 Pinewood
 Бандиты времени 157
 Повесть о двух городах 335
 Последняя машина 359
 Приключения Барона Мюнхгаузена 276
 Pink Floyd 338
 Монти Пайтон и Священный Грааль 101
 Playboy 259
 А теперь нечто совсем иное 96
 «Мальпика Анни Фанни» 38, 69
 Popular Mechanics 207
 Private Eye 59, 70
 Prominent Features, *Приключения Барона Мюнхгаузена* 14, 238, 458
 Queen 75
 RCA-Columbia Video, *Приключения Барона Мюнхгаузена* 248, 282
 The Realist 54
 Rediffusion 157, 178
 Не крутите ручку настройки 111
 Шоу по имени Фред 144
 Reno Films, *Страх и ненависть в Лас-Вегасе* 380, 381, 466
 Rolling Stone
 «Страх и ненависть в Лас-Вегасе» 379
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 404, 405
 The Rolling Stones 70, 71, 196
 «Jumping Jack Flash» 402, 468
 «Sympathy for the Devil» 400
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 400, 402, 468
 Sunday Times Magazine 75
 Thames Television 76
 Гун-шоу 68
 Не крутите ручку настройки 111, 445
 Не поправляйте чулок 445

Three Dog Night
 «Mama Told Me Not to Come» 401, 468
Страх и ненависть в Лас-Вегасе 401, 468
 TriStar Pictures
Дефективный детектив 329
Капитан Крюк 326
Король-рыбак 294, 326, 461
 Universal 61
Бразилия 180, 184, 228, 230–232, 234, 236
Водный мир 345, 346
Двенадцать обезьян 14, 317, 340, 463
Дефективный детектив 369
Страх и ненависть в Лас-Вегасе 14, 381, 402, 466
 Variety
Бразилия 232
Приключения Барона Мюнхгаузена 237
 The Velvet Underground 71
 Viacom 333
 «We Shall Not Be Moved» 64
 Адамс Дуглас
 «Долгое чаепитие» 347, 367
 «Холистическое детективное агентство Дирка Джентли» 347, 367
 Айdl Эрик 187
А теперь нечто совсем иное 446
Бандиты времени 150
Житие Брайана по Монти Пайтону 140, 449, 450
 «Кембридж футлайтс» 50
 «Кембридж-цирк» 50
Летающий цирк Монти Пайтона 94
Монти Пайтон в Голливуд-Боул 452
Монти Пайтон и Священный Грааль 140, 447
Мы знаем, как вас рассмешить 77
Не крутите ручку настройки 76, 82, 83, 111
Приключения Барона Мюнхгаузена 261, 461
Смысл жизни по Монти Пайтону 176, 453
 Айзексон Барри
 Universal 340
Двенадцать обезьян 340
 Айзнер Майкл
 Paramount 183
Бразилия 183
 Айлз Пенни, *Бразилия* 203, 455
 «Алгонкин» (отель) 39, 48, 69
 Александр Македонский 259
 Аллен Вуди 24, 163, 296, 318
 Help! 50
Дэнни Роуз с Бродвея 328
Энни Холл 328
 Аллен Стив
 Help! 47
История Бенни Гудмена 69
 Альгамбра 249
 Альмерия 254, 256
 Андерсен Ганс Христиан, «Новое платье короля» 427
 Английский пациент 384

Анно Жан-Жак, *Имя розы* 286
 Антониони Микеланджело 121
Фотоувеличение 61
Апокалипсис сегодня 64, 382
 Арканзас 20
 Аркетт Розана
Бразилия 185
Крошка, это ты 186
 Аркофф Сэмюэл
 American International Pictures 112
Плач баниши 99, 112
Тысяча дней Анны 99, 112
 Аспен 391, 399
 Ауткот (Аутко, Утко) Ричард Фелтон, «Желтый малыш» 68
 Афины 60, 99
 Аюб Джордж
 Handmade Films 290
 «Снеговик» 290
 «Фунгус-привидение» 290
Багдадский вор (II) 17, 37, 160, 178
Багси 112, 326, 396, 408
 Бакарарк Берг
 «Magic Moments» 400, 468
Страх и ненависть в Лас-Вегасе 400, 468
 Бакерсвиль 173
 Бакиши Ральф, *Приключения кота Фрица* 69
 Баллард Джеймс, «Империя Солнца» 234
 Балтимор 347, 355
 Баннер Фиона, «Зачарованный: изобразительное искусство и кино» 368
 Баркер Ронни 87
Два Ронни 81
Известия Фроста 76
Овсянка 81
Открыто круглые сутки 81
 Баркин Эллен
Бразилия 187
Страх и ненависть в Лас-Вегасе 372, 469
 Барклай Хамфри
Мы знаем, как вас рассмешить 77
Не крутите ручку настройки 76
 Барри Джеймс, «Питер Пэн» 415
 Барселона 254
 Бартон Ричард
 1984 187
Клеопатра 286
 Баттон Рой
 Warner Brothers 335
Повесть о двух городах 335
Приключения Барона Мюнхгаузена 335
 Беверли-Хиллз 44
Бегущий по лезвию 228, 229, 236, 366
 Бедфорд Терри
Бармаглот 448
Монти Пайтон и Священный Грааль 101, 447
Без лица 392, 408

Бейкер Кенни
Бандиты времени 152, 452
Звездные войны 152
Бейкуэлл Джоан, *Ночная линия* 99
Беккер Лутц, *Двуглавый орел* 145
Бен-Гур 39
Бентон Роберт
Esquire 53, 70
Бонни и Клайд 70
Бергер Людвиг, *Багдадский вор (II)* 37
Бергман Ингмар 9, 51
Земляничная поляна 195
Седьмая печать 107, 112
Фанни и Александр 406, 408
Бернини Джованни Лоренцо 237, 269, 287, 288
Бертолуччи Бернардо
Маленький Будда 293
Под покровом небес 382
Последнее танго в Париже 382
Последний император 289, 382
Бесконечная история 228, 234, 235
Беспечный ездок 73, 74, 388, 389
Бёртон Тим, *Бэтмен* 317
Библия 23, 28, 29, 39, 142, 144, 146, 285, 374, 384
Бирс Амброз, «Случай на мосту через Совиный ручей» 67
Бисмарк 20
Битти Уоррен
Багси 326
Красные 382
Биппоп Джон, *Шоу Джонни Карсона* 97, 98
Блейк Уильям 170
Близкие контакты третьей степени 32, 38
Блэр Тони 438, 440
Богард Дирк, *Слуга* 399
Богарт Хамфри 49
Бодрийяр Жан 397
«Войны в заливе не было» 408
«Симулякры и симуляция» 408
Боровчик Валериан
Блани 78, 106, 111
Гото, остров любви 78, 106, 111
Дом 111
Жили-были 111
Игры ангелов 78, 111
Одиночество 111
Театр месье и мадам Кабаль 111
Босх Иероним 10, 62, 124–126
«Искушение святого Антония» 145
«Святой Христофор, несущий Младенца Иисуса» 383
Брандо Марлон 401, 415
Одноглазые вальсы 51, 52, 69, 70
Приключения Барона Мюнхгаузена 250, 262, 263
Браниче Лиджия
Блани 111
Гото, остров любви 111
«Братья Харди», «Тайна на коротких волнах» 23

Браун Вернер фон 33
Брейгель Питер
Бармаглот 124, 125
Бразилия 209
«Вавилонская башня» 209
Бресслау Бернард, *Бармаглот* 119, 448
Бриггс Раймонд
«Снеговик» 290, 327
«Фунгус-привидение» 290, 327
Бриджес Бо, *Знаменитые братья Бейкер* 328
Бриджес Джефф
Двенадцать обезьян 342
Знаменитые братья Бейкер 303, 328
Король-рыбак 298, 302–305, 307–309, 311, 321, 323, 325, 342, 345, 462
Страна приливов 472
Бриджуотер Стивен
Двенадцать обезьян 345, 466
Король-рыбак 345, 463
Страх и ненависть в Лас-Вегасе 468, 469
Бриндизи 60
Бронстон Сэмюэл
Падение Римской империи 107
Эль Сид 107, 114
Брукс Мел 24, 87, 107
Брук-Тейлор Тим
И наконец шоу 1948 года 83
«Кембридж футлайтс» 50
«Кембридж-цирк» 50
Брэдселл Майк, *Бармаглот* 132, 448
Брэхейдж Стэн 51, 69
Буино Жан-Марк, «Le Petit Livre de Terry Gilliam» 13
Бурн Мел
Вор 328
Дэнни Роуз с Бродвея 328
Король-рыбак 318, 328, 461
Обратный ход 328
Охотник на людей 328
Роковое влечение 328
Энни Холл 328
Бурштейн Джоанна 407
«Буря в пустыне» 385
Буш Джордж 425, 440
Буше Франсуа 87
Бьют Мэри Эллен, *Отрывки из «Поминок по Финнегану»* 52, 70
Бэкон Фрэнсис, *Страх и ненависть в Лас-Вегасе* 379
«Бэтмен» 22, 37, 233, 317

Вагнер Рихард 283
«Парсифаль» 296
Вайнштейн Паула, *Повесть о двух городах* 335
Вайнштейн Боб, *Братья Гримм* 424, 425, 470
Вайнштейн Харви
Братья Гримм 415, 424, 425, 470
Волшебная страна 415
Вайоминг 73

Вайс Джули
 Двенадцать обезьян 383, 464
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 383, 467
 Ван Дайк Дик
 Help! 47
 Мэри Поппинс 69
 Пока, птишка 69
 Шоу Дика Ван Дайка 37, 69
 Вандербик Стэн 77, 110
 Дыхание смерти 111
 Надувательство 111
 Вандербилт Корнелиус 58
 Ванкувер 97
 Вергилий 374, 377
 Взлетная полоса (*La Jetée*) 127, 146, 353–356, 367, 463
 Винс Уильям, *Воображариум доктора Парнаса* 441, 443, 472
 Висконти Лукино 46, 121, 271, 286, 287
 Властелин войны 114
 Водный мир 278, 345, 346, 367
 Война миров 41, 67
 «Волосы» 72, 110
 Волшебник страны Оз 18, 174
 Восбург Дик, *Мы знаем, как вас рассмешить* 77
 Ву Джон, *Без лица* 408
 Вуд Чарльз
 Атака легкой кавалерии 114
 «Ветераны» 170, 179
 Как я выиграл войну 114
 Вулф Том, «Электропрохладительный кислотный тест» 71
 Гамильтон Сюзанна
 1984 187
 Бразилия 187
 Гарвуд Норман
 Бандиты времени 451
 Бразилия 210, 454
 Гарднер Мартин, «Аннотированная Алиса» 146
 Гарфилд Гарри
 Universal Music 402
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 402
 Гарфилд Эндрю, *Воображариум доктора Парнаса* 429, 432, 437, 438, 440, 474
 Геббельс Йозеф 35
 Мюнхгаузен 285
 Гейл Боб
 Мистер Пайбэк: Интерактивное кино 74
 Назад в будущее 74
 Гелбарт Ларри
 ABC 83, 86
 Комедийная машина Марти Фельдмана 83, 86
 Гиббонс Дейв, «Хранители» 291
 Гиббс Джордж, *Бразилия* 208, 455
 Гибсон Мел
 Мэверик 336
 Повесть о двух городах 335, 336
 Храброе сердце 336

Гиллиам Гарри 5, 257
 Братья Гримм 470
 Гиллиам Терри
 Nike 337, 463
 А теперь нечто совсем иное 96, 97, 100, 446
 Бандиты времени 9, 11, 14, 136–138, 147–160, 163–176, 181, 183, 191, 203, 204, 230, 281, 286, 310, 331, 381, 417, 450–452
 Бармаглот 8, 10, 14, 48, 78, 113–139, 147, 153, 157, 165, 172, 180, 240, 276, 290, 371, 447–449
 Берегись слонов 81, 84, 445
 Бразилия 7, 9, 13, 49, 67, 69, 80, 116, 128, 129, 147, 157, 165, 177, 180–239, 248, 258, 266, 271, 277–279, 282, 286, 289, 310, 321, 331, 348, 352, 382, 391, 392, 411, 417, 420, 425, 428, 433, 454–457
 Братья Гримм 411–416, 419, 422–428, 442, 469–471
 Веселые мелодии 330
 Вильям 100, 446
 Воображариум доктора Парнаса 429–444, 472–444
 Враг мой 183, 234, 294
 Гарри Поттер и узник Азкабана 415
 Двенадцать обезьян 9, 11, 14, 74, 94, 127, 137, 139, 146, 317, 318, 329, 333, 335, 340–360, 363, 364, 367, 369, 383, 411, 417, 423, 433, 437, 463–466
 Дефективный детектив 331–335, 339, 360, 369, 371, 406, 407
 Джаббервоки см. *Бармаглот*
 Житие Брайана по Монти Пайтону 9, 14, 113, 138–144, 147, 161, 162, 183, 449, 450
 Затерянный в Ламанче 444
 «Зачарованный: изобразительное искусство и кино» 13, 38, 329, 362–364, 368
 Каламбуры Джимми Янга 77, 79, 81, 445
 Комедийная машина Марти Фельдмана 83, 86–92, 446
 Король-рыбак 9, 10, 42, 124, 136, 139, 247, 290–292, 294–329, 331, 334, 342, 345, 353, 383, 428, 461–463
 «Люди с коктейлями» 60
 Летающий цирк Монти Пайтона 7–9, 11, 32, 44, 72, 76, 84–86, 92–100, 119, 124, 125, 131, 146, 173–175, 260, 263, 290, 338, 395, 411, 417, 421, 428, 433, 445–447
 Минотавр 371, 406
 Монти Пайтон в Голливуд-Боул 175, 452
 Монти Пайтон и Священный Грааль 9, 14, 46, 72, 100–110, 115, 125, 139, 140, 160, 161, 162, 165, 240, 290, 407, 420, 447
 Мы знаем, как вас рассмешить 77, 445
 Не крутите ручку настройки 76, 82, 83, 111, 445
 Отрывки из «Поминок по Финнегану» 52, 53, 70
 Плач баниши 99, 100, 112, 446
 Повесть о двух городах 145, 329, 335–337, 344
 Последняя машина 13, 335, 359–363, 367, 368
 Приключения Барона Мюнхгаузена 7, 9, 10, 12, 14, 45, 80, 138, 177, 237–287, 290, 291, 293, 294, 310, 335, 340, 367, 389, 406, 416, 417, 433, 457–461
 «Пустая трата времени по Монти Пайтону» 338, 339
 «(Ре)анимации смертного» 95, 96, 112
 Режиссерский взгляд 13
 Смысл жизни по Монти Пайтону 14, 175–178, 452, 453
 Страна приливов 411, 414, 417–420, 422–424, 426, 471, 472

Страх и ненависть в Лас-Вегасе 9, 14, 68, 366, 369—408, 411, 424, 437, 466—469
 Страховая компания «Кримзон перманент» 175—178, 453, 454
 Третья мировая война и прочие вещи 114, 115
 Фактор хомячка и другие рассказы о двенадцати обезьянах 358, 367
 Человек, который убил Дон Кихота 12, 237, 334, 335, 406, 412, 443, 444
 Чудо полета 92, 446
 Гиллиам Холли 5
 Бразилия 205, 457
 Гиллиам Эми 5
 Воображариум доктора Парнаса 429, 440, 441, 443, 472
 Двенадцать обезьян 353
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 383
 Гиннес Алек 41
 Гитлер Адольф 145, 283, 302
 Гленн Скотт, Охваченный пламенем 238
 Годзилла 379, 403
 Годфри Боб 76, 82, 163
 И снова Камасутра 110
 Мультипликационный конструктор «Сделай сам» 78, 110
 Полигамный Полоний 110
 Руководство по рекламе для простых людей 110
 Голд Джек
 Визит 169
 Голый чиновник 169
 Прикосновение медузы 169
 Чарли Маффин 169
 Голдман Уильям
 «Принцесса-невеста» 295
 «Приключения в кинобизнесе» 295, 327
 Голдсмит Харви 97
 Голдстоун Джон
 Бармаглот 115, 448
 Житие Брайана по Монти Пайтону 449
 Монти Пайтон и Священный Грааль 447
 Смысл жизни по Монти Пайтону 453
 Страховая компания «Кримзон перманент» 453
 «Голливудская десятка» 41
 Гонконг 35
 Гордон Дуглас, «Зачарованный: изобразительное искусство и кино» 368
 Гордон Рут
 Бандиты времени 150
 Победить любой ценой 150
 Госинни Рене
 Pilote 57, 70
 «Астерикс» 50, 57, 70
 Гофман Эрнст Теодор Амадей 9
 Гранада 249
 Грейд Лью 147
 ATV 87
 Pye Records 87
 Комедийная машина Марти Фельдмана 87
 Мuppet-шоу 87
 Грин Бенни, Мы знаем, как вас рассмешить 77
 Грин Грэм, «Человеческий фактор» 234

Гринвич-Виллидж 50
 Гринуэй Питер 350
 «Зачарованный: изобразительное искусство и кино» 368
 Грисони Тони
 Братья Гримм 423
 Минотавр 371
 Страна приливов 471
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 371, 466
 Человек, который убил Дон Кихота 444
 Грист Ким, Бразилия 185, 187, 188, 202, 457
 Гриффит Дэвид 8
 Грот Антон 272
 Warner Brothers 288
 Багдадский вор (I) 288
 Гулд Честер, «Дик Трейси» 37
 Гуле Роберт
 «Amore Scusami» 402, 468
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 402, 468
 Гэлбрейт Джон Кеннет, «Пляжная книга» 49
 Дайас Гай, Братья Гримм 426, 469
 Дассен Жюль, Воровское шоссе 287
 Де Борон Робер, «Иосиф Аримафейский» 296
 Де Вито Дэни, Дефективный детектив 332
 Де Голль Шарль 339, 340, 367
 Де Лаурентис Дино 259
 Ватерлоо 287
 Война и мир 287
 Горький рис 287
 Кинг-Конг 287
 Делфонт Бернард, Житие Брайана по Монти Пайтону 147
 Дель Торо Бенисио, Страх и ненависть в Лас-Вегасе 371, 377, 378, 380, 391, 392, 469
 Де Милль Сесиль Б. 8, 46, 260, 261, 288, 327
 Десять заповедей 39
 Де Морнэй Ребекка, Бразилия 185, 186
 Де Ниро Роберт
 Бразилия 180, 198—204, 392, 457
 Казино 358
 Король комедии 235
 Миссия 288
 Мы не ангелы 288
 Однажды в Америке 198, 234, 235
 Славные парни 322, 328
 Де Пальма Брайан, Глаза змеи 369
 Депп Джонни 337
 Аризонская мечта 375
 Волшебная страна 415
 Воображариум доктора Парнаса 430, 431, 439, 443, 473
 Пираты Карибского моря 416
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 366, 370, 371, 375, 376, 380, 381, 387, 391, 392, 394, 401—404, 469
 Человек, который убил Дон Кихота 444
 Эдвард Руки-ножницы 375
 Эд Вуд 375
 Де Труа Кретьен, «Персиваль» 296

Джаглом Генри 52, 70
 Джаффе Эл 48
 Джеймс Генри, *Наследница* 179
 Джейсон Дэвид, *Не крутите ручку настройки* 76
 Джойс Джеймс, «Поминки по Финнегану» 70
 Джон Элтон 165
 Монти Пайтон и Священный Грааль 101
 Джонс Брайан 66
 The Rolling Stones 71
 Джонс Терри 78
 А теперь нечто совсем иное 446
 Бармаглот 115, 448
 Житие Брайана по Монти Пайтону 138—140, 143, 144, 449
 «Кембридж футлайтс» 50
 «Кембридж-цирк» 50
 Летающий цирк Монти Пайтона 84, 94, 100
 Марти 83
 Монти Пайтон в Голливуд-Боул 452
 Монти Пайтон и Священный Грааль 100, 101, 104—106, 110, 447
 Не крутите ручку настройки 76, 83, 111
 Смысл жизни по Монти Пайтону 452, 453
 «Фунгус-привидение» 290
 Джонс Том 408
 «It's Not Unusual» 468
 «She's a Lady» 468
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 400, 468
 Джонсон Линдон 64
 Джонсон Сэмюэл 397, 408
 Джоуплин Дженис 66
 Big Brother and the Holding Company 400, 468
 «Combination of the Two» 400, 468
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 400, 468
 Джордан Нил
 Жестокая игра 174
 Мы не ангелы 278
 Дзефирелли Франко, *Иисус из Назарета* 113, 142, 146
 Диас Камерон, *Страх и ненависть в Лас-Вегасе* 370, 469
 «Дик Трейси» 22, 37
 Дик Филип 329, 330, 406
 Бегущий по лезвию 366
 «Снятся ли андроидом электроовцы?» 366
 Дикинсон Торольд, *Секретные люди* 287
 Диккенс Чарльз, «Повесть о двух городах» 335
 Диркс Рудольф, «Катценджеммер кидз» 45, 68
 Дисней Уолт 9, 12, 39, 80, 111, 129, 271
 Белоснежка и семь гномов 17, 37, 81, 413
 Вилли — поющий кит 81
 Золушка 413
 Пиноккио 24, 37, 271, 272, 288
 Фантазии 81
 Диснейленд 39, 57, 58, 60, 66, 67, 396, 397
 Додд Филип, «Зачарованный: изобразительное искусство и кино» 38, 368
 Дойл Джулиан
 Бандиты времени 165, 450, 451
 Бармаглот 165, 448
 Бразилия 165, 454, 455

Житие Брайана по Монти Пайтону 161, 449
Монти Пайтон в Голливуд-Боул 452
Монти Пайтон и Священный Грааль 101, 160, 165, 447
Смысл жизни по Монти Пайтону 453
Страховая компания «Кримзон перманент» 454
 Донен Стэнли
 Забавная мордашка 42
 Пижамная игра 42
 Поющие под дождем 68
 Увольнение в город 42, 68
 Шарада 42
 Донохью Аманда, *Потерпевшие кораблекрушение* 287
 Доре Гюстав 285
 Приключения Барона Мюнхгаузена 237, 266, 269, 270
 Человек, который убил Дон Кихота 237, 334, 366
 Дуглас Гордон, *Они* 67
 Дуглас Кирк, *Тропы славы* 67
 Дуглас Майкл, LA Free Press 65
 Дункалф Билл
 Эпос, которого не было 289
 Я, Клавдий 289
 Дэвид Хэл
 «Magic Moments» 400, 468
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 400, 468
 Дэй Дорис 78
 Дэймон Мэтт, *Братья Гримм* 414, 415, 423—425, 470
 Дэниел Шон
 Universal 184
 Бразилия 184
 Дюваль Шелли, *Бандиты времени* 150, 151, 175, 452
 Дюма Александр 145
 Дюрренматт Фридрих, *Визит* 169
 Дюрер Альбрехт 82, 100

 Жакоб Жиль, *Страх и ненависть в Лас-Вегасе* 403
Женитьба Фигаро 117
 Жером Жан-Леон 270
 «Убийство Цезаря» 288
Жестокая игра 174

 «За краем» 50, 111
Замковый врач 361, 362, 368
Зед-карз 11
 Земан Карел, *Мюнхгаузен* 237, 285
 Земекис Роберт
 Назад в будущее 74
 Форрест Гамп 71
 Зоненфельд Барри, *Семейка Аддамс* 327

 Иерусалим 227
 Измир 60
 «Илинг» 41, 179
 Банда с Лавендер-Хилл 68
 Виски в изобилии 68, 71
 Добрые сердца и короны 68
 Игры джентльменов 71
 Человек в белом костюме 71

Ингрэм Рекс, *Багдадский вор (II)* 178
 Индиана 21
Индиана Джонс: В поисках утраченного ковчега 173
 Иннес Нил
 Wopz Dog Doo-Dah Band 290
 Бармаглот 290, 448
 Житие Брайана по Монти Пайтону 450
 Летающий цирк Монти Пайтона 290
 Монти Пайтон в Голливуд-Боул 452
 Монти Пайтон и Священный Грааль 290, 447
 «Фунгус-привидение» 290
 Ирвайн Люси, *Потерпевшие кораблекрушение* 287
 Иствуд Клинт, *Победить любой ценой* 150
 Кайзер Генри 31, 38
 Калифорния 31, 44, 49, 58, 63, 67, 129, 173, 427
 Каллин Митч, «Страна приливов» 418, 471
 Кальви Роберто 438
 Канифф Милтон, «Терри и пираты» 37
 «Капитан Марвел» 22, 37
 Капра Фрэнк
 Мышь и старые кружева 196
 С собой не унесешь 196
 Эта прекрасная жизнь 196
 Это случилось однажды ночью 196
 Кармайл Ян, «Илинг» 41
 Карпентер Джон
 Князь тьмы 259
 Чужие среди нас (Они живут) 259
 Карри Тим, *Легенда* 234
 Карсон Джонни 97
Касабланка 126
 Кассаветис Джон 51
 Тени 69
 Кассаветти Патрик
 Бандиты времени 191, 451
 Бразилия 191, 382, 454
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 382, 466
 Кастл Ник, *Последний звездный боец* 71
 Кастнер Элиот 234
 Катценберг Джеффри
 Ragmount 183
 Бразилия 183
 «Катценджеммер кидз» 45, 68
 Кауфман Виктор
 Columbia 258
 Sony 258
 Кауфман Джордж 47, 48
 «Человек, который пришел к обеду» 69
 Кафка Франц 9, 196
 Кей Дэнни 44, 49
 Тайная жизнь Уолтера Митти 68, 195
 Кейдж Николас
 Глаза змеи 369
 Дефективный детектив 369
 Супермен 369

Кейлор Гаррисон 26
 «Для жителей прерии» 37
 Кейн Боб, «Бэтмен» 37
 Кейтель Харви
 Багси 326
 Наседки 358
 Келли Джин
 Поющие под дождем 68
 Увольнение в город 68
 Келли Ян, *Двенадцать обезьян* 346, 459
 Кембридж 76
 Кеннеди Джон 38, 49, 50, 59, 71
 Кертис Джейми Ли
 Бразилия 185, 186
 Поменяться местами 185
 Кертис Тони, *Не гони волну* 63
 Керсон-Смит Ричард, *Последняя машина* 367
 Кизи Кен 62
 «Веселые проказники» 71
 «Над кукушкиным гнездом» 71
 «Электропрохладительный кислотный тест» 71
 Кинг Билли Джин 340
 Кинг Стивен
 Будь со мной 295
 «Тело» 295
 Кингсленд Джеральд 287
 Китон Бастер 51, 83
 Китон Майкл, *Бэтмен* 317
 Клайн Кевин, *Король-рыбак* 303
Клеопатра 251, 279, 286
 Клиз Джон
 Help! 50
 А теперь нечто совсем иное 446
 Бандиты времени 148, 149, 452
 В пятницу вечером, в субботу утром 141
 «Гун-шоу» 68
 Бандиты времени
 Житие Брайана по Монти Пайтону 141, 142, 449
 Известия Фроста 76
 И наконец шоу 1948 года 83
 «Кембридж футлайтс» 50
 «Кембридж-цирк» 50
 Летающий цирк Монти Пайтона 84, 94, 98, 112, 290, 447
 Монти Пайтон в Голливуд-Боул 452
 Монти Пайтон и Священный Грааль 447
 Марти 83
 Рыбка по имени Ванда 174, 179
 Смысл жизни по Монти Пайтону 453
 Чудотворец 100, 112
 Клинтон Билл 49
 Кловс Стив, *Знаменитые братья Бейкер* 328
 Кобб Рон
 LA Free Press 65
 Конан-варвар 65
 Последний звездный боец 65
 Ковач Эрн 24, 37

Help! 47
 Кокс Алекс, *Страх и ненависть в Лас-Вегасе* 370, 371, 380, 386, 466
 Комо Перри
 «Magic Moments» 400, 468
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 400, 468
 Коннери Шон
 Бандиты времени 136, 149, 150, 153—156, 168, 169, 204, 452
 Робин и Мэриан (Возвращение Робина Гуда) 145
 Приключения Барона Мюнхгаузена 261
 Конрой Пэт, «Принц приливов» 313
 Коппола Фрэнсис Форд
 Zoetrope 288
 Апокалипсис сегодня 382
 От всего сердца 272, 288
 Корбетт Ронни
 Известия Фроста 76
 Два Ронни 81
 Корда Александр 179, 287
 Багдадский вор (II) 37, 178
 Я, Клавдий 285, 289
 Корда Винсент 287
 Корда Дэвид, *Приключения Барона Мюнхгаузена* 257
 Корда Золтан 287
 Багдадский вор (II) 37
 Корда Майкл, «Зачарованные жизни: семейный роман» 287
 Корпус мира 35, 38, 59
 Кортесе Валентина
 Американская ночь 287
 Воровское шоссе 287
 Джюльетта и духи 287
 Приключения Барона Мюнхгаузена 266—269, 461
 Секретные люди 287
 Костнер Кевин, *Водный мир* 278, 367
 Коул Лили, *Воображариум доктора Парнаса* 429, 432, 435—438, 440, 474
 Коффи Деннис, *Не крутите ручку настройки* 76
 Коэн, братья
 Фарго 26, 37
 Крайтон (Кричтон) Чарльз, *Рыбка по имени Ванда* 179
 Крамб Роберт
 Help! 50
 «Кот Фриц» 69
 «Правдивые мясные истории» 69
Красная река 31
 Краснер Пол, *The Realist* 54
 «Крейзи кэт» 46, 68
 Кристи Иэн
 «Зачарованный: изобразительное искусство и кино» 38, 368
 Последняя машина 367
 Кристиан Роджер, *Житие Брайана по Монти Пайтону* 144
 Кройдон, *Бразилия* 206, 225, 226
 Кросби Дэвид
 Crosby, Stills and Nash 325
 Король-рыбак 325
 Кроуден Грэм, *Бармаглот* 135, 448
 Круз Том
 Бразилия 185

Легенда 185, 234
Повесть о двух городах 337
 Крюгер Эрен
 Братья Гримм 423, 469
 Звонок-2 423
 Ключ от всех дверей 423
 Куарон Альфонсо, *Гарри Поттер и узник Азкабана* 415
 Кубрик Стэнли 286, 303
 Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил бомбу 308, 309, 328
 Космическая одиссея 2001 года 32, 38
 Сияние 236
 Тропы славы 39, 40, 67, 352
 Кудер Рай
 «Maria Elena» 196
 Бразилия 196
 Кук Питер
 Private Eye 70
 «За краем» 50
 Не только, но и... 84, 111
 Купер Гэри
 Марокко 126
 Ровно в полдень 67
 Купер Рэй 366
 Бандиты времени 165, 166, 451
 Бразилия 456, 457
 Король-рыбак 462
 Монти Пайтон Голливуд-Боул 452
 Приключения Барона Мюнхгаузена 237, 458, 460, 461
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 401, 466, 467
 «Фунгус-привидение» 290
 Куросава Акира 51
 Расёмон 195
 Трон в крови 107
 Курцман Харви 49, 60, 98
 Mad 38, 46, 48, 68
 Help! 38, 47, 48, 50, 51, 57, 59
 Playboy 38, 69
 «Малышка Анни Фанни» 38, 48, 69
 Кэймен Майкл 337
 Бразилия 454
 Приключения Барона Мюнхгаузена 280, 458, 460
 Кэмпбелл Кен
 Бандиты времени 152
 «Иллюминатус» 152
 Кэпп Эл, «Малыш Абнер» 37
 Кэрри Джим, *Маска* 366
 Кэрролл Льюис 9
 «Алиса в Зазеркалье» 8, 10, 110, 126, 127, 145
 «Алиса в Стране чудес» 45, 179, 251, 418
 Лагравенезе Ричард
 Дефективный детектив 329, 332
 Король-рыбак 299, 300, 325, 327, 334, 340, 461, 463
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 390
 Лайн Эдриан, *Непристойное предложение* 408

Ламарр Хеди 44
Самсон и Далила 68
Ланкастер Берг 47
Лас-Вегас 11, 288, 374, 378, 380 382, 385—387, 391, 395—397, 400, 408
Ласк Гамильтон, *Пиноккио* 37
Ласт Роджер, *Летающий цирк Монти Пайтона* 94
Левинсон Барри
Алюминиевые человечки 112
Багси 112, 326, 408
Забегаловка 112
Комедийная машина Марти Фельдмана 87
Шоу Кэрол Бернетт 112
Леджер Матильда 443
Леджер Хит
Братья Гримм 423, 470
Воображариум доктора Парнаса 429—432, 438, 439, 442, 443, 473
Лейда Джей, *«Чувство кино»* 70
Лейтон Фредерик, *Бразилия* 225, 235
Ленинград 428
Леннон Джон
«Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band» 468
Как я выиграл войну 114
Страх и ненависть в Лас-Вегасе 468
Леоне Серджо 321
Однажды в Америке 234, 235
Леопольд Страттон
Князь тьмы 259
Приключения Барона Мюнхгаузена 259, 276, 277, 458
Чужие среди нас (Они живут) 259
Лестер Ричард
Вечер трудного дня 145
Как я выиграл войну 114
Куба 126
На помощь! 145
Последняя машина 360
Робин и Мэриан (Возвращение Робина Гуда) 113, 114, 145
Три мушкетера: подвески королевы 113, 114, 145
Фильм прыжков, беготни, стояния на месте 113, 145
Четыре мушкетера: месть миледи 145
Шоу по имени Фред 144
Это старый джаз, папаша 145
Ли Спайк, *Наседки* 358
Либерсон Сэнфорд
XX Century Fox 71
VPS 145
Бармаглот 115, 448
Вот это будет день 71
Двуглавый орел 145
Мелодия 71
Свастика 145
Третья мировая война и прочие вещи 114, 115
Чужой 63, 71
Лилэнд Дэвид
Бандиты времени 452
Жаль, что тебя нет 290
«Фунгус-привидение» 290

Лин Дэвид 323
Дочь Райана 51, 70
Лоуренс Аравийский 51
Линсон Арт, *Мы не ангелы* 288
Линч Дэвид, *Голова-ластик* 80
Литтла Рэй, *Славные парни* 322, 328
Лири Тимоти 398
Лондон 50, 59, 60, 72, 73, 75—78, 87, 98, 110, 157, 168, 178, 179, 184, 198, 226, 276, 277, 285, 294, 317, 340, 344, 346, 370, 414, 421, 438, 445, 458, 465
Лорел Стэн 197
Музыкальная шкатулка 235
Путь на Запад 235
Сыны пустыни 235
Лос-Анджелес 25, 29, 34, 48, 57, 60, 63—65, 85, 97, 150, 184, 185, 207, 232, 236, 240, 250, 251, 261, 277, 278, 303, 309 311, 314, 315, 327, 346, 371, 372, 382, 386, 388, 394, 397, 424, 430
Лоу Джуд, *Воображариум доктора Парнаса* 430, 431, 443, 473
Лоузи Джозеф
Романтичная англичанка 234
Слуга 408
Лоундес Виктор
Playboy 96
А теперь нечто совсем иное 96
Луджек Джонни 21
Лукас Джордж 286
Враг мой 183
Звездные войны 129, 130, 162, 163
Льюис Джерри 39, 42, 55
Льюис Джозеф 121
Льюис К. С. 148
«Лев, колдунья и платяной шкаф» 178
Лэдд Алан 150
Оружие для найма 150
Шейн 150
Лэнсинг Шерри
Рagamount 332
Дефективный детектив 332
Людвиг II Баварский 283
Магтеридж Малькольм, *Житие Брайана по Монти Пайтону* 141
Магритт Рене 127, 146
Мадонна, *Бразилия* 185—187
Мазина Джульетта, *Джульетта и духи* 234
Макгиллис Келли, *Бразилия* 187
Макгифферт Дэвид, *Король-рыбак* 315, 461
Макграт Джозеф, *Чудотворец* 100
Макдауэлл Алекс
Ворон 383
Страх и ненависть в Лас-Вегасе 383, 466
Макдауэлл Энди, *Бразилия* 187
Маккей Уинзор, *«Малыш Немо»* 45, 46, 68
Маккендрик Александр
Виски в изобилии 71
Игры джентльменов 71
«Илинг» 71

Не гони волну 63, 71
Сладкий запах успеха 71
Человек в белом костюме 71

Маккеон Чарльз

Бандиты времени 452
Бразилия 183, 228, 235, 433, 454, 457
Воображариум доктора Парнаса 433, 473
Житие Брайана по Монти Пайтону 183, 450
Приключения Барона Мюнхгаузена 237, 238, 247, 259, 260, 433, 457, 461
«Фунгус-привидение» 290
Хранители 291
Человек, который убил Дон Кихота 334, 335

Макклур Дуг 61

Макконехи Мэтью, Повесть о двух городах 337

Маккормак Пэт, Комедийная машина Марти Фельдмана 87

Маккуин Стив, «Зачарованный: изобразительное искусство и кино» 368

Макнотон Иэн

А теперь нечто совсем иное 446
Летающий цирк Монти Пайтона 100, 101
Монти Пайтон в Голливуд-Боул 452

Макферсон Дон, Повесть о двух городах 335

Малдор Джефф

«Brasilia» 196
«Cottage Pie» 196
Бразилия 196

Малер Густав 166

Малик Теренс, Новый Свет 437

Малкэхи Рассел, Тень 37

«Малыш Абнер» 22, 37

Манкевич Джозеф, Клеопатра 286

Манн Майкл

Вор 328
Охотник на людей 328

Маркер Крис, La Jetée (Взлетная полоса) 146, 353, 354, 367, 463

Марокко 126

Марракеш 154

Мартин Гэри

Двенадцать обезьян 317
Король-рыбак 317

Мартин Стив 37

Мартин Трой Кеннеди, Зед-карз 11

Маска 331, 366

Мастрояни Марчелло, New 8 1/2 234

Мельес Жорж 8, 11, 161, 361, 367

Последняя машина 359, 368
Путешествие на Луну 178
Путешествие через невозможное 178
«Стар-фильм» 8

Милиус Джон, Конан-варвар 71

Миллер Генри, «Биг-Сур и апельсины Иеронима Босха» 62

Миллиган Спайк

«Гун-шоу» 68
Житие Брайана по Монти Пайтону 450
Кью 84, 111

Милличоп Рэй, Летающий цирк Монти Пайтона 92

Милчан Арнон

«Амадеус» 234
Бразилия 181, 183, 184, 187, 188, 190, 191, 198, 227, 231, 232, 454
Король комедии 181, 234
Легенда 185
Масада 234
Однажды в Америке 198, 234
Охваченный пламенем 238
Приключения Барона Мюнхгаузена 237–240, 247, 248
Прикосновение медузы 234

Миннеаполис 131

Миннесота 17, 18, 21, 22, 24–26, 31, 32, 37, 38, 421

Миссия 278, 288

Миссия невыполнима 107

«Мисти с острова Чинкотиг» 23

Монреаль 74

Монтана 18, 73

Монтерей (фестиваль) 65, 66

«Монти Пайтон» 7–9, 11, 14, 32, 44, 46, 72, 76, 84–86, 92, 95, 97–101, 106–110, 115–117, 119, 124, 125, 130, 131, 139, 141, 146, 147, 149, 173–175, 177, 180, 238, 260, 263, 290, 291, 293, 338, 395, 407, 411, 416, 417, 421, 428, 433, 438, 445–447, 449, 450, 452–454

Мора Филипп, Свастика 145

Моран Майк, Бандиты времени 165, 166, 450

Моррис Говард 37

Мортон Саманта, Братья Гримм 424

Москва 12, 80, 111, 428

Мумия 412

Мун Кит, The Who 66

Мур Алан, «Хранители» 291

Мур Дадли

«За краем» 50
Не только, но и... 84, 111

Муссолини Бенито 286

Мьюир Фрэнк, Мы знаем, как вас рассмешить 77

Мьюир Ян, Бандиты времени 159, 160, 452

Мэтьюз Джек

Los Angeles Times 278
«Битва за „Бразилию“» 13, 236, 238
Приключения Барона Мюнхгаузена 278

Мюнхен 236, 252, 283, 458

Набоков Владимир Владимирович 399

«Отчаяние» 234

Набулси Лейла, Страх и ненависть в Лас-Вегасе 370, 466

Наполеон Бонапарт 56, 157, 158, 259, 452

Наполитано Джо, Король-рыбак 312, 315, 461

Наседки 358

Невилл Джон

Билли Багд 287
Приключения Барона Мюнхгаузена 263, 265, 287, 461
Приключения Жерара 287

Немет Стивен

Repo Films 381
Страх и ненависть в Лас-Вегасе 381

Непристойное предложение 396, 408

Нико 66
 «The Velvet Underground and Nico» 71
 Николсон Джек 303
 Бэтмен 317
 Никсон Ричард 77
 Нисон Лайам
 Повесть о двух городах 336, 337
 Список Шиндлера 303, 336
 Новак Ким, Головокружение 356, 357, 367
 Нолте Ник
 Двенадцать обезьян 342
 Дефективный детектив 332
 Норман Барри, Страх и ненависть в Лас-Вегасе 403, 404
 Нотр-Дам (университет) 21
 Ночной дозор 411
 Нью-Йорк 47—51, 53, 54, 57, 60, 62, 78, 79, 124, 130, 136, 174, 186, 198,
 232, 296, 298, 303, 309—311, 314, 315, 318, 319, 332, 337, 343, 346, 389,
 396, 399, 407, 428, 461, 462
 Ньюмен Дэвид, Бонни и Клайд 70
 Ньютон Уэйн
 «Strangers in the Night» 401, 468
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 401, 468
 Обама Барак 29
 О'Брайен Деннис
 Handmade Films 147
 Бандиты времени 147 150, 172—174, 450
 Бразилия 147
 Житие Брайана по Монти Пайтону 147, 449
 Обст Линда, Король-рыбак 294, 461
 Овиц Майкл
 САА 296, 297, 327
 Король-рыбак 296, 297, 327
 Одди Билл
 «Кембридж футлайтс» 50
 «Кембридж-цирк» 50
 «О дивный новый мир» 224
 Одсли Мик
 Воображариум доктора Парнаса 473
 Двенадцать обезьян 346, 356, 463
 О'Коннор Деррик
 Бандиты времени 157, 158, 452
 Бармаглот 157
 Бразилия 157, 457
 Олдхэм Эндрю Луг 62
 The Rolling Stones 70
 Оливер! 117, 145
 Олтмен Роберт
 Игрок 367
 Попай 287
 Они 41, 67
 О'Тул Питер, Приключения Барона Мюнхгаузена 263
 Офюльс Макс, Мадам де... 303, 328
 Пазолини Пьер Паоло 46, 106, 240, 286, 349
 Овечий сыр 144, 146
 PoGoPaГ 144, 146

Пэлин Майкл 428
 А теперь нечто совсем иное 446
 Бандиты времени 148, 149, 151, 175, 183, 450, 452
 Бармаглот 115, 116, 118, 136, 448
 Бразилия 129, 181, 198, 204, 457
 Житие Брайана по Монти Пайтону 141, 449
 «Кембридж футлайтс» 50
 «Кембридж-цирк» 50
 Летающий цирк Монти Пайтона 94
 Марти 83
 Монти Пайтон в Голливуд-Боул 452
 Монти Пайтон и Священный Грааль 447
 Не крутите ручку настройки 76, 83, 111
 Смысл жизни по Монти Пайтону 176, 453
 Палм-Спрингс 44
 Панорама-Сити 31, 40
 Паолоцци Эдуардо, «Зачарованный: изобразительное искусство и кино»
 368
 Париж 57, 59, 60, 70, 74, 112, 179, 181, 210, 230, 234, 355, 367, 382, 396
 Паркер Дороти
 «Алгонкин» 69
 «Круглый стол» 69
 Паттерсон Билл, Приключения Барона Мюнхгаузена 266, 461
 Пауэлл Майкл 70, 179
 Багдадский вор (II) 37
 Подглядывающий 405
 Пауэлл Роберт, Иисус из Назарета 142
 Пекорини Никола
 Братья Гримм 424
 Воображариум доктора Парнаса 473
 Страна приливов 471, 472
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 382, 383, 466, 467
 Пепе Луис
 Затерянный в Ламанче 444
 Фактор хомячка и другие рассказы о двенадцати обезьянах 367
 Перри Джордж 146
 Бармаглот 131
 Пескуччи Габриэлла
 Братья Гримм 470
 Город женицин 286
 Имя розы 286
 Однажды в Америке 286
 Приключения Барона Мюнхгаузена 250, 251, 271—273, 286, 460
 Репетиция оркестра 286
 Петерсен Вольфганг
 Бесконечная история 234, 235
 Враг мой 234
 Петиг Хейзел
 Бармаглот 120, 448
 Житие Брайана по Монти Пайтону 449
 Монти Пайтон и Священный Грааль 101, 447
 Пёрвис Джек
 Бандиты времени 168, 452
 Бразилия 457
 Приключения Барона Мюнхгаузена 461
 Пиготт-Браун Уильям, Londoner 75

- Пикер Дэвид
 Columbia 240
 Приключения Барона Мюнхгаузена 240
 Пиледжи Николас, «Казино» 358
 Пинтер Гарольд, *Слуга* 408
 Пиплз Джанет, *Двенадцать обезьян* 340—342, 347, 353—357, 463
 Пиплз Дэвид, *Двенадцать обезьян* 340—342, 347, 349, 353—357, 463
 Пиранези Джованни Батиста 319, 320
 «Фантазия на тему тюрем» 328
 Питт Брэд
 Двенадцать обезьян 137, 342, 344—346, 358, 360, 465
 Повесть о двух городах 337
 Пламмер Аманда, *Король-рыбак* 300, 301, 323, 324, 462
 Пламмер Кристофер
 Воображариум доктора Парнаса 436, 437, 439, 474
 Двенадцать обезьян 437, 465
 Новый Свет 437
Подглядывающий 405
Под радугой 174, 179
Покидая Лас-Вегас 396, 408
 Полански Роман, «Амадеус» 234
 Полли Сара, *Приключения Барона Мюнхгаузена* 284, 461
 Полуин Вячеслав Иванович 428
 «Портрет Дориана Грея» 75
 Порт-Толбот, *Бразилия* 196, 212
Последний император 282, 289, 382
 Прайор Алан, *Зед-карз* 11
 Прайс Винсент, *Плач банши* 99
 Прайс Джонатан
 Бандиты времени 150
 Бразилия 187—190, 197, 198, 200, 202—204, 258, 391, 457
 Братья Гримм 471
 Мартин Лютер 187
 Охваченный пламенем 238
 Приключения Барона Мюнхгаузена 266, 267, 280, 461
 Прайс Ричард, «Наседки» 358
 Премингер Отто, *Человеческий фактор* 234
 Прессбургер Эмерик 179
 «Приключения Тома Сойера» 283
 Принстон 33
 Прокофьев Сергей Сергеевич, *Александр Невский* 111
 Пропп Владимир Яковлевич
 «Исторические корни „волшебной“ сказки» 413
 «Морфология „волшебной“ сказки» 413
 Прэтт Роджер
 Бразилия 208, 321, 454, 455
 Бэтмен 317
 Двенадцать обезьян 346, 463
 Король-рыбак 311, 316, 317, 319, 321, 461
 Приключения Барона Мюнхгаузена 458
 Смысл жизни по Монти Пайтону 176
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 382
 Страховая компания «Кримзон перманент» 176, 454
 Путтнэм Дэвид 114
 Columbia 240, 254, 258, 278, 279, 288, 367
 VPS 145
- Вот это будет день* 71
Двуглавый орел 145
Мелодия 71
Миссия 288
Приключения Барона Мюнхгаузена 240, 254, 258, 278, 279, 367
Свастика 145
Чужой 71
 Пуччи Эмилио 384
 Пфайффер Мишель
 Бразилия 185
 Знаменитые братья Бейкер 328
- Раден Скотт
 XX Century Fox 247
 Дефективный детектив 332
 Приключения Барона Мюнхгаузена 247
 Семейка Аддамс 294
 Райнер Карл 37
 «Шоу Дика Ван Дайка» 37
 Райнер Роб
 Будь со мной 295
 Принцесса-невеста 295
 Это — Spinal Tap 110, 295
 Рапке Джек
 САА 293
 Король-рыбак 294
 Раппапорт Дэвид
 Бандиты времени 152, 167, 168, 452
 «Иллюминатус» 152
 Распе Рудольф Эрих, «Барон Мюнхгаузен: рассказ о его изумительных путешествиях» 285
 Рассел Кен 132
 Рассел Чарльз, *Маска* 366
 Рего Паула, «Зачарованный: изобразительное искусство и кино» 368
 Резерфорд Маргарет 41
 Рейнольдс Дебби, *Страх и ненависть в Лас-Вегасе* 400, 468, 469
 Релф Гарри («Малыш Тич») 170, 179
 Рем Боб
 Universal 184
 Бразилия 184
 Рид Кэрл, *Оливер!* 145
 Рид Оливер
 Потерпевшие кораблекрушение 263, 287
 Приключения Барона Мюнхгаузена 263
 Рим 25, 39, 59, 238, 239, 248, 250—252, 256—259, 269, 270, 276, 277, 279, 287, 395
 Ричардсон Ральф 178
 Алиса в Стране чудес 179
 Бандиты времени 169—172, 452
 Вагнер 179
 Грейстоук: Легенда о Тарзане, повелителе обезьян 179
 Наследница 179
 Чарли Маффин 169
 Ричардсон Тони, *Атака легкой кавалерии* 145, 179
 Ричардсон Ян, *Бразилия* 49, 457
 Робертс Гленис 60, 64, 73, 74, 76

Evening Standard 60, 66
 LA Magazine 60
 Londoner 75
 Робертс Джулия, *Капитан Крюк* 326
 Робинсон Дэвид
 Бразилия 80, 111
 Москва 80, 111
 Ровен Чарльз
 Братья Гримм 423, 469
 Двенадцать обезьян 340, 343, 346, 353, 423, 463
 Дефективный детектив 369
Ровно в полдень 40, 67
 Родос 57, 60
Рокки 347, 367
 Рокуэлл Норман 387
 Ролинс 73, 74
 Росс Тайни
 Harmonica Gang 152
 Бандиты времени 152, 452
 Рот Арнольд, *Малышка Анни Фанни* 48
 Ротунно Джузеппе (Пеппино)
 Попай 261
 Приключения Барона Мюнхгаузена 240, 251, 252, 256, 261, 274, 275, 286, 321, 457
 Роуг Николас, *Потерпевшие кораблекрушение* 287
 Роулинг Джоан, «Гарри Поттер и узник Азкабана» 415
 Рошфор Жан, *Человек, который убил Дон Кихота* 444
 Ругофф Дон
 Cinema 5 130
 New York Times 130
 Бармаглот 130
 Руель Мерседес, *Король-рыбак* 300, 301, 307 309, 311, 323–326, 463
 Рушди Салман, *Бразилия* 233
 Рэнделл Стив
 TriStar Pictures 294
 Король-рыбак 294
 Рэш Стив, *Под радугой* 179
 Сазерн Терри, *Чудотворец* 100
 Салкинд Александр
 Три мушкетера: подвески королевы 145
 Четыре мушкетера: месье миледи 145
 «Санденс» 42
 Сан-Фернандо, долина 31, 34
 Сарагоса 254
 Саутгемптон 59, 97
 Саутуоркский епископ см. Стоквуд Мервин
 «Сделаем вид» 21
 Северная Дакота 20
 Сейлз Джон, *Крошка, это ты* 186
 Секомб Гарри, «Гун-шоу» 68
 Селлерс Питер 41
 «Гун-шоу» 68
 Фильм прыжков, беготни, стояния на месте 145
 Чудотворец 100
 Шоу по имени Фред 144

Семейка Аддамс 294, 327
 Сервантес Мигель де 285
 Сигел Джо, «Супермен» 37
 Сигел Дон 61
 Мэдиган 61, 70
 Сигель Джоэл
 Carson-Roberts 60, 61
 «Люди с коктейлями» 60
 С добрым утром, Америка 60
 Сильвер Джоэл
 САА 293
 Байки из склепа 327
 Гудзонский ястреб 327
 Крепкий орешек — 2 291, 327
 Смертельное оружие 327
 Хранители 291, 292
 Сильвер Рон, *Король-рыбак* 303
 Сим Алистер 41
 Симкин Марджери
 Бразилия 186, 187, 455
 Двенадцать обезьян 464
 Приключения Барона Мюнхгаузена 458
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 466
 Сирк Дуглас 303
Сияние 228, 236
 Сколимовский Ежи, *Приключения Жерара* 287
 Скорсезе Мартин 121, 204
 Агтапи 337, 338, 367
 Бешеный бык 70
 Казино 358, 381, 408
 Король комедии 181, 234, 235
 Кто стучится в дверь ко мне? 70
 Кундун 390, 391
 Славные парни 322, 323
 Скотт Вальтер 23, 24
 Скотт Ридли 101
 Бегущий по лезвию 236
 «Зачарованный: изобразительное искусство и кино» 368
 Легенда 185, 234
 Чужой 63
 Скотт Тони, *Король-рыбак* 315
 Слотер Одри 75
Случай в Окс-Боу 40, 41, 67
Случай на мосту через Совиный ручей 40, 67
 Смит Рой
 Бармаглот 448
 Монти Пайтон и Священный Грааль 101, 447
 Смит Тони см. Страттон-Смит Тони
 Снайдер Зэк, *Хранители* 291
 Соамс Ричард
 Film Finances 256, 258, 259, 277
 Приключения Барона Мюнхгаузена 256, 258, 259, 277
 Спилберг Стивен 129, 162, 163, 286, 358, 389
 Близкие контакты третьей степени 38
 Враг мой 183
 Империя Солнца 234

Инопланетянин 148
 Капитан Крюк 326
 Список Шиндлера 303, 336
 Сталлоне Сильвестр, Рокки 367
 Стамбул 57, 60
 Станиславского система 391
 Старк Рэй
 Columbia 278, 288
 Приключения Барона Мюнхгаузена 278
 Старр Ринго, Чудотворец 100
 Седман Элисон, Приключения Барона Мюнхгаузена 266, 461
 Стейнем Глория
 Help! 47, 49
 Ms 69
 «Пляжная книга» 49, 50
 Стена Плача 227
 Стетлер Карен, Бразилия 13
 Стивенс Джослин, Queen 75
 Стивенсон Роберт Льюис 24
 Стил Доун
 Columbia 258, 340, 367
 Paramount 367
 Приключения Барона Мюнхгаузена 258, 340, 367
 Стилуэлл Бобби
 Бандиты времени 164
 Бразилия 455
 Лоуренс Аравийский 164
 Стоквуд Мервин, Житие Брайана по Монти Пайтону 141
 Стоппард Том
 Бразилия 180, 181, 183, 227, 235, 454
 Империя Солнца 234
 «Отражения или Истинное» 233
 Отчаяние 234
 Помолвка 233
 «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» 233
 Романтичная англичанка 234
 «Травести» 233
 Человеческий фактор 234
 Стораро Витторио
 Апокалипсис сегодня 382
 Красные 382
 Под покровом небес 382
 Последнее танго в Париже 382
 Последний император 382
 Стоу Мэдлин
 Двенадцать обезьян 343, 344, 355–357, 465
 Повесть о двух городах 344
 Стоуни-Пойнт 31
 Стрейзанд Барбра 378
 Повелитель приливов (Принц приливов) 313
 Стрит-Портер Джанет 75
 Стрэттон-Смит Тони
 Charisma Records 97
 А теперь нечто совсем иное 97
 Стэдман Ральф
 Rolling Stone 379

«Страх и ненависть в Лас-Вегасе» 379
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 379, 391
 Стюарт Джеймс, Головокружение 356, 357, 367
 Суза Джон Филип
 Летающий цирк Монти Пайтона 94
 «Марш Колокола свободы» 94
 «Супермен» 22, 37, 233, 369

 Тавуларис Дин, От всего сердца 272, 288
 Тайная жизнь Уолтера Митти 68, 195
 Тайни Тим 66
 Так держать 9
 Тарантино Квентин 184
 Криминальное чтиво 367
 Тарковский Андрей Арсеньевич 12, 411
 Тартикофф Брэндон
 Paramount 332
 Дефективный детектив 332
 Таунсенд Пит, The Who 66
 Твен Марк 399
 Тейлор Элизабет, Клеопатра 286
 Теннеси 18
 Тенниел Джон, «Алиса в Зазеркалье» 127, 132, 133, 146
 Теннисон Альфред, «Королевские идилии» 285
 «Тень» 21, 37
 Тёрбер Джеймс
 «Алгонкин» 69
 «Круглый стол» 69
 «Тайная жизнь Уолтера Митти» 195
 Терминатор 107
 Тернер Кэтлин, Бразилия 185, 186
 «Терри и пираты» 22, 37
 Терхун Альберт Пейсон 23
 «Собака Лэд» 37
 Тодоров Цветан 11
 «Толстяк» 21
 Томас Джереми
 Маленький Будда 293
 Страна приливов 471
 Человек, который убил Дон Кихота 444
 Томас Кларенс 327, 328
 Томас Терри 41
 Томблин Дэвид 286
 Приключения Барона Мюнхгаузена 253, 257, 262, 274, 276, 458
 Томпсон Невилл
 Бандиты времени 450
 Бразилия 191
 Томпсон Фрэнсис, Мы молоды 74
 Томпсон Хантер 399, 400
 «Страх и ненависть в Лас-Вегасе» 369–371, 374, 375, 397, 398, 402, 406, 407, 466
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 11, 371, 376, 378, 391, 466
 Торонто 97, 417, 422
 «Три сестры» 42
 Тройер Верн
 Воображариум доктора Парнаса 429, 435, 437, 474

Страх и ненависть в Лас-Вегасе 437, 469
 Тротти Ламар, *Случай в Окс-Боу* 41
 Трюффо Франсуа, *Американская ночь* 287
 Тук Барри 83, 84
 Туран Кеннет
 California 236
 Бразилия 232, 233, 236
 Турман Ума, *Приключения Барона Мюнхгаузена* 263, 264, 461
 Туртурро Джон, *Наседки* 358
 «Тысяча и одна ночь» 269
 Уайвер Джон, *Последняя машина* 13, 367
 Уайзмен Томас, «Романтичная англичанка» 234
 Уайлер Уильям 44, 68
 Бен-Гур 39
 Наследница 179
 Уайт Майкл, *Монти Пайтон и Священный Грааль* 101
 Уайтхорн Кэтрин, *Мы знаем, как вас рассмешит* 77
 Удерзо Альберт, «Астерикс» 70
 Уидмарк Ричард, *Мэдиган* 70
 Уизан Джо
 XX Century Fox 183
 Бразилия 183
 Уиллис Брюс 361
 Двенадцать обезьян 137, 342–346, 353, 355–358, 367, 465
 Дефективный детектив 360
 Игрок 367
 Король-рыбак 342
 Крепкий орешек 367
 Криминальное чтиво 367
 Уилсон Деннис Мейн 82
 Уилсон Роберт Антон, «Иллюминатус» 152
 Уилсон Эдмунд 399
 Уильямс Ричард
 Атака легкой кавалерии 114
 Кто подставил кролика Роджера 114
 Розовая пантера 114
 Что нового, киска? 114
 Уильямс Робин
 Бандиты времени 175
 Капитан Крюк 326
 Король-рыбак 294, 295, 298, 302–305, 308, 309, 313, 323, 325–327, 462
 Попай 261
 Приключения Барона Мюнхгаузена 261, 262, 266, 294, 461
 Уилэн Тим, *Багдадский вор (II)* 37
 Ульмер Эдгар 121
 Уокер Лесли
 Братья Гримм 469
 Король-рыбак 324, 461
 Страна приливов 471
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 383, 388, 392, 394, 466
 Уолл Макс, *Бармаглот* 120, 448
 Уоллен Питер, «Зачарованный: изобразительное искусство и кино» 38
 Уоллис Лью, «Бен-Гур» 39
 Уорнер Дэвид, *Бандиты времени* 150, 151, 452
 Уорнок Крейг, *Бандиты времени* 153–155, 452

Уоррен Джим, *Help!* 44
 Уорхол Энди 51, 54, 69
 Уоткинс Дэвид, *Три мушкетера: подвески королевы* 114
 Устинов Питер, *Билли Багг* 287
 Уэбб Бойд, «Зачарованный: изобразительное искусство и кино» 368
 Уэйтс Том
 Воображариум доктора Парнаса 436, 437, 439, 440, 474
 Король-рыбак 299, 463
 Уэллман Уильям, *Случай в Окс-Боу* 67
 Уэллс Герберт, «Война миров» 67
 Уэллс Орсон
 Великолепные Эмберсоны 12, 278, 288, 289
 Гражданин Кейн 58, 288
 Овечий сыр 146
 РоГоПаГ 146
 Уэнздей-плэй 11
 Уэстон Мэгги 5, 13, 25, 85, 99, 127
 Бандиты времени 451
 Бразилия 187, 456
 Жизнь Брайана по Монти Пайтону 449
 Приключения Барона Мюнхгаузена 257, 283, 460
 Смысл жизни по Монти Пайтону 453
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 394
 Файфер Жюль, *Попай* 287
 Фаллендер Дебора, *Бармаглот* 128, 448
 Фаррелл Колин, *Воображариум доктора Парнаса* 430, 431, 443
 Фассбиндер Райнер Вернер, *Отчаяние* 234
 «Фауст» 75
 Феллини Федерико 10, 51, 240, 273, 286, 287
 8 1/2 195, 234
 Белый шейх 47, 69
 Город женщин 286
 Джульетта и духи 195, 234, 287
 Приключения Барона Мюнхгаузена 263
 Репетиция оркестра 286
 Фельдман Марти 95
 ABC 83, 86
 И наконец шоу 1948 года 83
 Комедийная машина Марти Фельдмана 82, 83, 86, 87, 92
 Марти 83, 111
 Ферланд Жодель, *Страна приливов* 418–420, 472
 Ферретти Данте
 Братья Гримм 416
 Имя розы 286
 Приключения Барона Мюнхгаузена 240, 249, 261, 262, 270, 273, 286, 457
 Феррис Хью 235
 Бразилия 208
 «Рокфеллер-центр» 208
 Фиггис Майк, *Покидая Лас-Вегас* 408
 Филадельфия 94, 347, 354, 355, 367
 Фицджеральд Ф. Скотт 34, 38, 399
 «Ночь нежна» 38
 «По эту сторону рая» 38
 «Прекрасные и проклятые» 38

Флаэрти Роберт 253
Нанук с Севера 286
 Флаэрти Фрэнсис 286
 Фойер Говард, *Король-рыбак* 300, 462
 Фон Баки Йозеф, *Мюнхгаузен* 285
 Фон Штернберг Йозеф
Марокко 126
Я, Клавдий 289
 Форд Харрисон 360
 Форман Милош, *Над кукушкиным гнездом* 71
Форрест Гамп 62, 65, 71
 Форстейтер Марк, *Монти Пайтон и Священный Грааль* 101, 447
 Фуллер Сэмюэл 121
 Фултон Кит
Затерянный в Ламанче 444
Фактор хомька и другие рассказы о двенадцати обезьянах 367

Хадида Сэмюэль
Воображариум доктора Парнаса 429, 440—443, 472
Братья Гримм 442
 Хадсон Рок 78, 79
 Ханникат Гейл
 Carson Roberts 61
Приключения Шерлока Холмса 61
 Харди Оливер 197
Музыкальная шкатулка 235
Путь на Запад 235
Сыны пустыни 235
 Харриман Джордж, «Крейзи кэт» 46, 68
 Харрисон Джерри, *Монти Пайтон и Священный Грааль* 104
 Харрисон Джордж
 Handmade Films 147
Бандиты времени 148, 165, 173, 450, 451
Приключения Барона Мюнхгаузена 247
Житие Брайана по Монти Пайтону 147, 449, 450
 Харт Мосс
 «Алгонкин» 48
 «Действие первое» 47, 48, 69
 «Круглый стол» 48
 «Человек, который пришел к обеду» 69
 Хаскин Байрон, *Война миров* 67
 Хаузер Рудольф
Бразилия 209
 «Ковчег Одиссея» 209
 Хаустен Кент, Peerless Camera Company 162
 Хейес Гарольд, Esquire 50
 Хелмонд Кэтрин
Бандиты времени 150, 203, 452
Бразилия 203, 457
Мыло 150, 178
Страх и ненависть в Лас-Вегасе 469
 Хендрикс Джими 66
Страх и ненависть в Лас-Вегасе 401
 Хенске Джуди 50
 Хепберн Одри, *Робин и Мэриан (Возвращение Робина Гуда)* 145
Херби сходит с ума 148

Херлихи Джойс
Бармаглот 276, 478
Приключения Барона Мюнхгаузена 276, 458
 Херст Дэмиен, «Зачарованный: изобразительное искусство и кино» 368
 Херст Уильям Рэндольф 58, 207
 Хесслер Гордон
Плач баниши 112
Тысяча дней Анны 112
 Хиди Лина, *Братья Гримм* 424, 471
 Хилл Дебра, *Король-рыбак* 294, 299, 461
 Хичкок Альфред 231, 232
Головокружение 355—357, 367, 465
Психоз 418
 Холл Мэнли Палмер, «Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии» 28, 37
 Холланд Изабель, «Человек без лица» 336
 Холм Иэн
Бандиты времени 157, 158, 203, 204, 452
Бразилия 49, 203, 204, 457
Мизантроп 157
 Холт Терри
 Goldcrest 285
 «Моя нерешительность окончательна» 286
 Хот-Спрингс 20
 Хотэй Томоясу, *Страх и ненависть в Лас-Вегасе* 401, 467
 Хоукс Говард, *Красная река* 31
 Хоффман Дастин, *Капитан Крюк* 326
 Хэллиуэлл Лесли, *Монти Пайтон и Священный Грааль* 106
 Хэмм Сэм, *Хранители* 291
 Хэммет Дэшил, «Толстяк» 21
 Хэмптон Джим 52
 Хэндлер Кенни
 Mattel Toys 61, 62
 The Oranges of Hieronymus Bosch 62
 Хэнли Дженни, *Мы знаем, как вас рассмешишь* 77
 Хэтч Дэвид
 «Кембридж футлайтс» 50
 «Кембридж-цирк» 50
 Цезарь Сид 24, 37
 Циннеман Фред, *Ровно в полдень* 67
 Чарлтон Валери
Бандиты времени 451
Бармаглот 448
Бразилия 455
Приключения Барона Мюнхгаузена 291, 459
Смысл жизни по Монти Пайтону 453
 «Фунгус-привидение» 291
 Чатсуорт 31
 Чейз Чеве, *Под радугой* 174, 179
 Чейни Лон 85, 111
 «Британика» 112
Призраки Оперы 112
Собор Парижской Богоматери 112

«Челленджер» 212, 235
 Чепмен Грэм
 А теперь нечто совсем иное 446
 Житие Брайана по Монти Пайтону 141, 449
 И наконец шоу 1948 года 83
 «Кембридж футлайтс» 50
 «Кембридж-цирк» 50
 Летающий цирк Монти Пайтона 94, 98
 Марти 83
 Монти Пайтон в Голливуд-Боул 452
 Монти Пайтон и Священный Грааль 105, 447
 Смысл жизни по Монти Пайтону 453
 Чудотворец 100, 112
 Честер Гарри, Help! 49

 Шарпстин Бен, *Пиноккио* 37
 Шейнберг Сидни
 Universal 228, 234
 Бразилия 228, 232
 Масада 234
 Шекспир Вильям 9, 100, 263
 Шелтон Гилберт, Help! 50
 Шеппертон 117, 129
 Шерман-Оукс 173
 Шерри Дора, *Действие первое* 69
 Шеффнер Франклин, *Властелин войны* 114
 Ши Роберт, «Иллюминатус» 152
 Шиппи Том, *Король-рыбак* 10
 Ширер Гарри
 Симпсоны 73
 Это — Spinal Tap 73
 Штраус Иоганн, *Король-рыбак* 312
 Шунмейкер-Пауэлл Тельма 324
 Бешеный бык 70
 Кто стучится в дверь ко мне? 70
 Отрывки из «Поминок по Финнегану» 53, 70
 Шустер Джо, «Супермен» 37
 Шюли Томас
 Playboy 259
 Имя розы 239
 Приключения Барона Мюнхгаузена 238–240, 249–252, 256–259, 266, 277, 279, 457

 Эббот Стив
 Handmade Films 238
 Prominent Features 238
 Эбертс Джейк
 Goldcrest 239, 285, 286
 Имя розы 239, 286
 «Моя нерешительность окончательна» 285, 286
 Приключения Барона Мюнхгаузена 239, 240, 247, 251, 257, 458
 Эверетт Руперт, *Бразилия* 185
 Эдвардс Блейк, *Розовая пантера* 117, 118, 145
 Эдвардс Роберт Гордон, *Приключения Барона Мюнхгаузена* 249, 458
 Эзрин Боб
 Pink Floyd 338

«Пустая трата времени по Монти Пайтону» 338
 Эйзенштейн Сергей Михайлович 10, 12, 80, 111, 271, 339
 Александр Невский 111
 Иван Грозный 81
 «Чувство кино» 54, 70, 80, 111
 Эйксон Джеймс
 Бандиты времени 286, 451
 Бразилия 286, 456
 Приключения Барона Мюнхгаузена 250
 Смысл жизни по Монти Пайтону 453
 «Экспо-67» 74
 Элверсон Чак
 Help! 48, 115
 Бармаглот 48, 115, 180, 448
 Бразилия 180
 Элдер Уилл
 Mad 46, 68
 Playboy 69
 «Малышка Анни Фанни» 48, 69
 Элиот Т. С., «Бесплодная земля» 296
 Элстри 87, 129
 Эндрюс Дана, *Случай в Окс-Боу* 40
 Энрико Роберт, *Случай на мосту через Совиный ручей* 67
 Энсино 34
 Эпстайн Брайан 62
 The Beatles 70
 Эстес Ларри
 RCA-Columbia Video 282
 Приключения Барона Мюнхгаузена 282

 Янг Гленн, *Страх и ненависть в Лас-Вегасе* 386
 Янг Джимми 77, 79, 81, 445
 Ярбер Роберт 407, 408
 Страх и ненависть в Лас-Вегасе 383

Содержание

Введение: Неограниченные поэмы	7
Благодарности	13

ИНТЕРВЬЮ

1. Миннесота, магия и мультфильмы	17
2. «Алиса» и сборочная линия; журнал «Мэд» в отеле «Алгонкин»; армия, побег в Европу и разочарование в Диснейленде	39
3. Закат свингующего Лондона; анимация как поток сознания; программа под названием «Монти Пайтон» и «Священный Грааль» за три копейки	72
4. «Бармаглот» и удовольствие от работы с настоящими актерами; по стопам Дзефирелли за «Житием Брайана»	113
5. Рукотворные «Бандиты времени» и негероические герои; страховая компания «Кримзон перманент» уходит в плавание	147
6. «1984 1/2» превращается в «Бразилию» с помощью трубопроводов и Де Ниро; и что произошло дальше	180
7. Бернини, Доре и свет, струящийся сквозь пихты «Чинечитты»: «Мюнхгаузен» между жизнью и смертью	237
8. Странствующие рыцари и бедствующие принцессы на Манхэттене: «Король-рыбак»	290
9. «Дефективный детектив» в сценарных муках; нерассказанная «Повесть о двух городах»; сорвавшиеся с цепи «Двенадцать обезьян»; ранний кинематограф в проекте «Последняя машина» и участие в художественной выставке «Зачарованный»	329
10. Неожиданное randevu со «Страхом и ненавистью в Лас-Вегасе»; и все еще «Дефективный детектив»	369

Дополнительные материалы

Антон Долин. В фильмах я теряюсь, как в лесу	411
Игорь Потапов. Неплохо снова впасть в детство	417
Галя Галкина. Я хотел стать миссионером	422
Каинская пресс-конференция о «Докторе Парнасе»	429
Фильмография	445
Указатель	475

Гиллиам Т.

Г 47 Интервью: Беседы с И. Кристи / Пер. с англ. О. Серебряной и др. — СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. — 512 с.: ил.

ISBN 978-5-9985-0857-8

Терри Гиллиам — бескомпромиссный иконоборец современного кинематографа, каждым своим фильмом разрушающий мифы о том, что можно и чего нельзя в массовом кино. К нему в полной мере применимо определение, данное Станиславом Лемом Филипу Дику: «визионер среди шарлатанов» (и неслучайно множество нереализованных проектов Гиллиама включает экранизации произведений Дика). Его анимационные вставки придали неповторимую цельность знаменитому телесериалу комик-группы «Монти Пайтон», у него сыграли свои лучшие роли Джонни Депп («Страх и ненависть в Лас-Вегасе»), Брэд Питт с Брюсом Уиллисом («Двенадцать обезьян») и Джефф Бриджес («Король-рыбак», «Страна приливов»), а его блокбастеры «Бразилия» и «Приключения Барона Мюнхгаузена» прославились эпическим размахом не только постановочных эффектов, но и последующих баталий со студийным начальством. Именно его Джоан Роулинг видела постановщиком фильмов о Гарри Поттере, именно ему Слава Полунин доверил сценографию своей недавней программы «Дьябло». В цикле бесед, предлагаемом вашему вниманию, Гиллиам рассказывает о том, как «пайтоны» искали Священный Грааль и смысл жизни, как «Бандиты времени» путешествовали от Наполеона к Агамемнону, как череда стихийных бедствий помешала Джонни Деппу стать «Человеком, который убил Дон Кихота», как роль Хита Леджера, уже игравшего у Гиллиама в «Братьях Гримм» и умершего на съемках «Воображариума доктора Парнаса», доиграли Джонни Депп, Колин Фаррелл и Джуд Лоу — и тем спасли постановку (фильм выходит в российский прокат в начале 2010 года).

УДК 791
ББК 85.373(3)

Литературно-художественное издание

ТЕРРИ ГИЛЛИАМ
ИНТЕРВЬЮ: БЕСЕДЫ С И. КРИСТИ

Ответственный редактор Александр Гузман

Редактор Татьяна Деткина

Художественные редакторы Вадим Пожидаев, Валерий Гореликов

Технический редактор Татьяна Тихомирова

Корректоры Ирина Киселева, Станислава Кучепатова

Верстка Алексея Соколова

Руководитель проекта Максим Крютченко

Подписано в печать 17.12.2009. Формат издания 84 × 108^{1/32}.

Печать офсетная. Гарнитура «Петербург С». Тираж 5000 экз.

Усл. печ. л. 26,88. Заказ № 20670.

Издательская Группа «Азбука-классика».

191014, Санкт-Петербург, ул. Чехова, д. 9, лит. А, пом. 6Н.

www.azbooka.ru

Отпечатано по технологии CtP
в ОАО «Печатный двор» им. А. М. Горького
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.



КААН287701R

Терри Гиллиам — бескомпромиссный иконоборец современного кинематографа, каждым своим фильмом разрушающий мифы о том, что можно и чего нельзя в массовом кино. К нему в полной мере применимо определение, данное Станиславом Лемом Филипу Дику: «визионер среди шарлатанов» (и неслучайно множество нереализованных проектов Гиллиама включает экранизации произведений Дика). Его анимационные вставки придали неповторимую цельность знаменитому телесериалу комик-группы «Монти Пайтон», у него сыграли свои лучшие роли Джонни Депп («Страх и ненависть в Лас-Вегасе»), Брэд Питт с Брюсом Уиллисом («Двенадцать обезьян») и Джефф Бриджес («Король-рыбак», «Страна приливов»), а его блокбастеры «Бразилия» и «Приключения Барона Мюнхгаузена» прославились эпическим размахом не только постановочных эффектов, но и последующих баталий со студийным начальством. Именно его Джоан Роулинг видела постановщиком фильмов о Гарри Поттере, именно ему Слава Полунин доверил сценографию своей недавней программы «Дьябло». В цикле бесед, предлагаемом вашему вниманию, Гиллиам рассказывает о том, как «пайтоны» искали Священный Грааль и смысл жизни, как череда стихийных бедствий помешала Джонни Деппу стать «Человеком, который убил Дон Кихота», как роль Хита Леджера, уже игравшего у Гиллиама в «Братьях Гримм» и умершего на съемках «Воображариума доктора Парнаса», доиграли Джонни Депп, Колин Фаррелл и Джуд Лоу и тем спасли постановку (фильм выходит в российский прокат в январе 2010 года).

Я стремлюсь настроить людей на фантастический, колдовской лад.

Не знаю, кто придумал термин «магический реализм», но мне он нравится. Он говорит о расширении видения мира. Ведь мы живем в эпоху, когда в нас вколачивают мысль, что мир — такой, и никакой другой. С телеэкрана и отовсюду нам твердят: «Вот он какой».

Но мир — это миллион возможностей.

Терри Гиллиам (из беседы с Салманом Рушди)



ISBN 978-5-9985-0857-8

01



9 785998 508578

www.azbooka.ru

Front cover image © Nicolas Guérin /
Corbis / FSA